الإرادة والأمل

محمد الأحمد
وزير الثقافة

يتهدّد العالمَ كلَّه اليوم وباءٌ فتّاك، وحال شعوب العالم مع هذا الوباء متعادلة في الخطر. فقد وضعَهم أمام تحديات جديدة، وكشف عيوباً وثغرات كبيرة في الوضع البشري، وفرض علينا تساؤلات تحتاج إلى إجابات، والمتفائلون منا يأملون أن يقود ذلك إلى توحيد العالم، وإنهاء النزاعات الدوليّة، وتطوير العلم، والتّخفيف من حالة الاستهتار بمصير البشرية.

ونحن السوريين، مع هذا الوباء، نعاني معاناةً مضاعفة؛ خطر الحرب العدوانية والحصار الإجرامي والعقوبات الأمريكية، كلّها مجتمعة علينا.

لكننا، نواجه كلّ هذه الشدائد مسلحين بالإرادة والأمل، وأملنا دائماً أننا سننتصر على هذا الوباء كما انتصرنا على أعدائنا الدوليين في هذه الحرب.

لا يمكن التّقليل من خطر الوباء الذي تعاملت معه الحكومة في الجمهوريّة العربيّة السوريّة بجديّة كبيرة، واستنفرت كلّ الإمكانات، وسارعت إلى فرض الإجراءات اللازمة للحدِّ من انتشاره، وتعاونت مع الأصدقاء ومع

منظمة الصحة العالمية لمواجهته مواجهةً تمنع انتشاره. وكان التجاوب الشعبي والوطني مع التعليمات الحكومية، وهو المهم في هذه الحالة، مناسباً إلى حدٍّ كبير، فقد أبدى الشعب تفهماً وثقة كبيرة بمؤسساته الرسميّة، ونحن جميعاً مدعوون إلى التحلي بالصبر وبالوعي حتى تمر هذه الجائحة بأقل ضرر ممكن، والتزامنا هو تعبيرٌ عن ثقافتنا ووعينا الذاتيّ والوطنيّ والاجتماعي.

وربما، من نافل القول: إنَّ السوريين اختبروا الصعاب وواجهوا أقسى الظروف بروح مدهشة من الصمود والإرادة والأمـل، وهذه الروح هي الضّمانة للسّلامة العامة. ومبعث الأمل أنّنا سَنَعبُر إلى ضفة النجاة، وسنعود إلى حياتنا الطبيعية، ونبدأ باستعادة إيقاعنا الثقافي والحياتي على أحسن وجه. والأمل هو من صميم ثقافتنا ووجودنا في هذه الحياة، وفي شهر «نيسان»، شهر الربيع والخصب والأعياد الوطنية والدينية والاجتماعية، يتجدد الأمل كضرورة وحاجة مصيرية... وكل عام وأنتم بخير.

كلمة العدد

عصرُ الوباء

ناظم مهنا
رئيس التحرير

مجلَّة المعرفة، منذ صدورها عام (١٩٦٢م) وإلى اليوم لم تَنقطع ولم تتوقَّف، ولا تَخفى عليكم الظروف القاسية التي مرَّت بها بلادنا، من اضطرابات وحروب وعقوبات وفتن، ولكنّ المجلة حافظت على مستواها وعلى ثقة القرَّاء العرب بها، وكانت ولا تزال أيقونةً من أيقونات الثقافة العربية، تصدر عن وزارة الثقافة في الجمهوريّة العربيّة السورية، وفي هذا دلالة على عناية الدولة بالثّقافة واحتضانها لها، ولم يتوقف الأمر على مجلّة المعرفة فحسب، بل أصدرت الوزارة مجلّات ثقافية موجّهة للأطفال مثل مجلة أسامة العريقة، ومجلة شامة أيضاً، ومجلات متخصّصة مثل: الحياة التشكيلية، والحياة المسرحيّة، والحياة السينمائيّة، ومجلة التراث الشعبي، ومجلات أخرى كثيرة.

وعلى الرغم من الحرب الشَّرسة والطويلة علينا، والعقوبات الإجراميَّة التي تفرضها الولايات المتّحدة الأمريكية وأتباعها على سوريّة، استمرَّت

الحياة الثقافية بمسار تصاعديٍّ وبتحدٍّ وعنفوان، حتى باتت متناغمة مع الصمود السوري بشموليته... واليوم، مع هذا الوباء الذي يتهدَّد البشرية جمعاء، قامت الحكومة بإجراءات ضروريّة للحد من انتشاره، وتوقفت الأعمال في قطاعات كثيرة، منها المطابع.

ومن مُنطلَق الحرص على سلامة العاملين في الوزارة، كانت تعليمات السيّد وزير الثقافة الأستاذ محمد الأحمد الاستمرار في التقيّد بإجراءات السلامة الوطنيّة، واستخدام النَّشر الإلكتروني إلى حين انتهاء هذه الجائحة..

وباهتمام من الدكتور ثائر زين الدين المدير العام للهيئة العامة السورية للكتاب، مجلَّةُ المعرفة تستمرُّ بالصدور إلكترونيّاً في هذه الظروف الصعبة حتى يزول كابوس الوباء عن الناس.

من ناحية أخرى، يعيش العالم اليوم خوفاً مشروعاً من الخطر الوبائي الذي كشف عيوباً كبيرة في الوضع البشري، وفرض على العالم تحدِّيات مصيريّة كبرى، فالعالم المتقدّم وعلى الرغم من التطور العلميّ المذهل الذي نعتدُّ به، تبيّن أنه يعاني من مشكلات لم تكن بالحسبان، وأن إدارة العالم تحتاج إلى تصويب لا بدَّ منه، وإلى إعادة النظر في كلِّ ما يتعلق بالتفكير والسلوك والتعامل بين البشر، وتعاملنا مع الطبيعة، وإعطاء الأولوية للبحوث العلميّة التي تخدم الحياة، وليس للحروب والأنانيات الفردية أو المصالح القومية، وتبيّن أنّ النظام الدولي في واقعه الحالي نظامٌ فاشل ومتوحش، وأنه لابدَّ من الإسراع إلى ابتكار علاقات دوليّة أكثر تضامناً ومودّة بين الكائنات. فمن المفارقات الكبرى أن تستمرّ العقوبات الوحشية وشديدة الحماقة على دول فقيرة لمجرد أنّها تختلف مع سياسات دولة تاريخها حافل بالعدوان والتجاوزات.

على العالم ألَّا يسمح بفرض حصارٍ على الدُّول والشعوب، والحصار كما تريده وتنفِّذه الولايات المتحدة هو جريمة حرب شديدة الفتك، ولا تليق بالإنسانية. هذه واحدة من أكبر عيوب النظام الدولي السائد، بالإضافة إلى عيوب لاتُعدّ ولا تُحصى.

على المستوى الثقافي والفكري، نحتاج اليوم إلى جبهة عالمية جديدة للثقافة النقديّة التي تقوم على العقل والتحليل المنطقي، وإلى وضع حدٍّ للتفاهات والخرافات السطحيّة التي أغرقت العالم. لا بدّ أن يظهر من يقول كفى لهذه الشعوذات والإسفاف والبذاءة الفكرية، وأن يُعاد للثقافة دورها المسؤول في صياغة العالم من جديد.

لم تعد تنفع ثقافة التناحر التي سادت في مرحلة ما يعرف بالحرب الباردة، فثقافة العالم كلّها في خطر، والعالم برمّته يحتاج إلى الإصلاح البنيوي.

فهذا العالم الذي أوصلنا إلى هذه الكوارث، قد يقود، إذا ما استمرَّ على هذا المنوال إلى فناء الحياة بسرعة مذهلة، إذ لم نعد نرى سوى الأخطار كيفما وجَّهنا أنظارنا، والإنسان أكثر من أي وقت مضى محاصرٌ بالخوف والجوع والذل والقتل أيضاً، والقتلة يجوبون كلَّ مكان على هذه الأرض، ويملكون كل هذه الإمكانات التَّدميرية، في حين الإنسان الأعزل والشريف يبدو عارياً من كلِّ شيء، ينتظر موته أو يبحث عنه... لهذا كلّه لا بدّ من يقظة العقل والخروج من هذا المأزق المصيريّ شديد العتمة.

❁ ❁ ❁

الحداثة الغربية

من استقرائية فرنسيس بيكون إلى وضعية أوغيست كونت

د. صلاح الدين يونس

يُعد «كونت» من مؤسسي الحداثة، وهو المؤسس للفلسفة الوضعية، هذه الفلسفة قامت على أساس إقالة الميتافيزيقا، واعتماد نتائج العلوم الطبيعية الحديثة منهجاً لها، وقد بسط مذهبه الفكري في كتابه «محاضرات في الفلسفة الوضعية»، وفيه بيّن المراحل الثلاثة التي اجتازها الفكر البشري، وهي المرحلة اللاهوتية، وفي هذا الطور يفسِّر الفكر الأشياء بالقوى الخارقة، والمرحلة الميتافيزيقية، وفيها يعلل الفكر الأشياء بالمشاهدة والتجارب تأييداً للفروض، ثم يرتّب «كونت» العلوم حسب تفاوتها من البسيط إلى المركب، فيرى أن أبسط العلوم هي الرياضة ثم الفلك ثم الفيزيقا، ثم الكيمياء، وأخيراً علم الاجتماع، ويرى أن العلوم السابقة – مجتمعة- هي التي أسهمت في تكوين علم الاجتماع[1].

أما المرحلة اللاهوتية فقد تأسست على العقائد المسيحية، إذ يرتّبها اللاهوتي، وينظمها في منهجية خاصة أقرب ما تكون إلى منهج العلم، لتغدو – فيما بعد- مذهباً محكماً بين الوحي والعقل، ثم يقوى على أن يدفع عن الطرفين حجج المعترضين والآخذين بالشبه، وهنا يفارق علم اللاهوت الفلسفة في أن يعتمد «**الإيمان**»، في حين تعتمد الفلسفة «**العقل**» وحده، ولكنَّ اللاهوتيين يزعمون أن «العقل» البشري غير قادر على إدراك كنه الأشياء، أما علم اللاهوت فإنه قادر على النفاذ إلى بواطن الطبيعة والعلوم والأنفس، ويقوى على تفسيرها، ويعتمد مصادر خاصة، أهمها **الكتاب المقدس**، على أنه كلمة الله، والثاني تعاليم الكنيسة

الحية المستمرة، والثالث هو المجامع المسكونية، والمجامع مؤتمرات يعقدها الأساقفة للتداول في شؤون الكنيسة، وهي على أنواع: المسكوني إذا كان عالمياً، إقليمي أو طائفي إذا كان محدوداً بجغرافيا معيّنة، أو خاصّاً بطائفة، والرابع هو الشعائر الدينية، والخامس هو التشريع الكنسي(٢).

ولم ينشأ علم اللاهوت إلا مع المسيحية، فهو خاص بها، وقائم أصلاً على التوفيق بين العقائد الدينية من جهة ومشكلات الفلسفة وقضايا العلم من جهة ثانية، ومن المعروف أن اللاهوت مرّ بمراحل أهمها المرحلة **الأوغسطينية** في القرن الخامس الميلادي، إذ حصر اهتمامه في التوفيق بين القدرة الإلهية والاختيارات البشرية، متأثراً بالأفلاطونية الحديثة، وقد عرض أوغسطين أهم المسائل الدينية وأهمها فكرة الإله، وسر الثالوث الأقدس، والخلق، وسر التجسيد، وسر الفداء، والنعمة، ومشكلات الكنيسة، ثم جاءت مرحلة القديس **توما الأكويني** (١٢٢٥ -١٢٧٤م)، وأهم ما في هذه المرحلة الفصل بين اللاهوت والفلسفة، ثم حدد لكلٍّ منهما موضوعه.

وأما المرحلة **الفيزيقية** فقد اعتمدت العلم الذي يبحث في خواص المادة والطاقة، وفي العلاقة بينهما، وتفسير الظواهر الطبيعية وقياسها، ويتفرع إلى علوم مختلفة كثيرة أهمها: الحرارة، والصوت، والضوء، والمغناطيسية، والكهربيّة، والميكانيكا، ومن معرفتنا لطبيعة المادة على أنها ناشئة من تغيرات كهربية داخل ذراتها، فإن علمَي: الفيزياء والكيمياء تداخلا وترابطا ونتج عنهما الكيمياء الطبيعية، وللفيزيقا فروع كثيرة أهمها: الطبيعة النووية «تبحث في تركيب المادة الذرية وتغيراتها»، ثم الطبيعة الجويّة «دراسة الخواص الطبيعية للغلاف الهوائي المحيط بالأرض»، ثم الطبيعة الحيويّة «تبحث في تفسير الخواص الطبيعية والتأثيرات الفيزيقية الطارئة على المواد الحيوية».

وأما المرحلة الثالثة حسب تصنيف «كونت» فهي **الوضعية**، والوضعية مذهب من مذاهب الفلسفة الحديثة، يؤسس المعرفة على أساس من الخبرات الحسيّة، وتكاد المعرفة البشرية تنعدم لكل ما يتجاوز الخبرة، أو تكون غير ذات قيمة، وكان الفيلسوف ديفيد هيوم Hume (١٧١١ -١٧٧٦م) المبشّر بالمذهب الوضعي والرائد له، ثم غدا «كونت» متنبّهاً له، ومطوراً وداعية، ومن الوضعية نشأت «الوضعية المنطقية» التي ترجع عدم قدرة الإنسان على تجاوز خبرته إلى منطق «**اللغة**» نفسه، وليس إلى الأسس السايكولوجية(٣).

فلسفة العلم «الإبيستيمولوجيا»

يبدو هذا العنوان جديداً على متون العرب الثقافية، ولاسيما في الشرق الأوسط، ولكنه داهم حصون العرب في شمال إفريقيا منذ العقد السادس من القرن الفائت، وذلك عن رغبة ومنهجية عند النخب المغاربية، ويبدو المصطلح من جذر يوناني، مركباً من كلمتين: إبتيمية **العلم**، ولوغوس **الدراسة**، فيكون معنى إبستيمولوجيا دراسة العلم، وقد ظهرت في متون الإنجليزية عام (١٨٥٦م)، بينما ظهرت في متون الفرنسية (١٩٠٨م) بفضل العالم الفرنسي إميل ميرسون، وهو عالم كيميائي، ثم صار فيلسوفاً فيما بعد، ثم غادرت الكلمة المعنى الأصلي لتغدو مصطلحاً متفقاً عليه، وهو «فلسفة العلم» أو «نظرية المعرفة»[٤].

ومما هو واضح أن حضارة الغرب الحديثة مرتكزة على اتجاهين: العلم **الطبيعي والفلسفة**، وما كان لفلاسفة الغرب أن يغادروا أروقة الفلسفتين: اليونانية والرومانية، لولا نجاحات علماء الغرب في **التجريب** منذ القرن السابع عشر، بدءاً من فرنسيس بيكون إلى نيوتن إلى داروين إلى فرويد، منذ فتح هؤلاء الآفاق لتقدم فروع المعرفة كلها، ولاسيّما **علم اللغة** الذي أفاد من المنهجية الداروينية في البحث عن السلالات اللغوية والقرابات التيبولوجية، وكان معظم الفلاسفة قد زامنوا أو عايشوا الثورات العلمية التقنية، ولعل الشاهد الأمثل هو رينيه **ديكارت** Descar les (١٥٩٦- ١٦٥٠م) فقد رافق المرحلة الكوبرنيكية، والمرحلة الغاليلية، كما رافق الفيلسوف إيمانويل **كانط** Kent (١٧٢٤- ١٨٠٤م) الثورة النيوتنية في الفيزياء، وكان – وما يزال- بعض الفلاسفة الغربيين يفيدون من الثورات التقنية المتلاحقة، فقد أفاد غاستون **باشلار** (١٨٨٤- ١٩٦٢م) من نظرية الميكانيكا لنيلز **بوهر** (١٨٨٥- ١٩٦٢م)، وحتى لا تغرق الذهنية الغربية في الأحادية التقنية أو في الأحادية الطبيعية نهض الفلاسفة بنظريات في الأنسنة والاقتصاد والاجتماع توازي الثورات التكنولوجية، ومن هؤلاء كارل **ماركس** وفريدريك **إنجلز**، وبرتراند **راسل**، وتوماس بين، وميشيل **فوكو**، وجان بول **سارتر**، ويورغين **هابرماس**، وهذا كله أدّى إلى تزايد ثقة الإنسان الغربي بالعقل – بعقله هو خاصةً- وبالعقل البشري عامةً.

ولعل أهم خطوة في الفلسفة الغربية هي الصدام بين الفيزياء واللاهوت، بين سردية الطبيعيات وتصورات اللاهوتيين، ولاسيّما رؤية اللاهوت المسيحي للقصة النشوئية للكون، وتناقضها مع القوانين الكبرى التي اكتشفها العلماء الطبيعيون لتلك النشأة، ومن عوالم

القفزة الأوروبية تجاوز الذهنية الأرسطية التي ظلت مهيمنة إلى درجة القداسة حتى نهاية القرن السادس عشر، وهي المرحلة الفاصلة بين تراجع العصور الكلاسيكية ونشوء العصر الحديث، وتبدو **التوفيقية** التي قام بها القديس توما **الأكويني** (١٢٢٥- ١٢٧٤م) بين اللاهوت المسيحي والفلسفة، أي المصالحة المرحلية بين العلم والإيمان قد هيأت الأذهان الأوروبية لتقبّل ثنائية «العلم الطبيعي» و «اللاهوت المسيحي»، وقد حاول تجاوز الصعوبات التي تقف في وجه التوفيق بين العقل والنقل بقوله بوجود مجالين متمايزين للمعرفة: مجال خاص بالفلسفة، ومجال خاص بعلم اللاهوت والدين، ومن ثم هناك حقائق للعقل، وحقائق للإيمان، ولا ينبغي الخلط بينهما، قال توما الأكويني[٥]: «إن مجال الفلسفة تابع كله للعقل، ومجال اللاهوت تابع كله للوحي»، أي في نهاية المطاف تابع للسيادة الإلهية، فمبادئ الإيمان هي معرفة، ولكنها معرفة من نوع خاص، بمعنى أنها ذات أصل فوق طبيعي، ومتضمنة في صياغات لغوية، لا نستطيع نحن البشر التوصل إلى فهم كل مضامينها، ولكن ينبغي أن نقبلها كما هي، وأما الفلسفة فلا ينبغي أن تقبل أي شيء إلا بضوء النور الطبيعي للعقل، وإلا ما كان قابلاً للبرهنة عليه من مناهجها فحسب، فالفيلسوف يحاجج دائماً عن طريق البحث في العقل عن أسس محاجّاته، ورجل الدين يحاجج دائماً عن طريق استمداد مبادئ محاجاته من الوحي، وقد قَدَّم شاهداً على فك الارتباط بين العلم والدين، كَقِدَم العالم وخلود النفس، فهما حقيقتان في مجال الإيمان، ويرى أن العقل عاجز عن التوصل إلى معرفتهما، وأما دراسة الظواهر الطبيعية واستخراج قوانينها فهي من اختصاص العقل.

كان المَخْرج الذي التمسه توما الأكويني فاعلاً في إطلالات الغرب على العالم الحديث، ولكن الاتجاه المحافظ «الأصولي» في الكنيسة الكاثوليكية ظل يرفضه حتى عام (١٥٦٣م)، وهو تاريخ تبنّي الكنيسة الكاثوليكية العقيدة التومائية بشكل رسمي... وقد نتج عن ذلك التفريق بين إيمان العامة وإيمان الخاصة، فقد كان الفلاسفة يريدون إدخال العقلنة إلى ساحة الإيمان عن طريق استخدام فلسفة أرسطو ومنطق الجدل و«العلوم الدخيلة»، وهنا تبدأ المعركة الكبرى بين المفكرين «أبيلار، روجيه بيكون، توما الأكويني، وبين زعماء الأصولية المسيحية في ذلك الزمان»[٦].

كان العالم الغربي وما حوله محاطاً بتصورات أرسطو عن الصورة الفيزيائية للعالم، وكان العالم المذكور محكوماً بتصورات **بطليموس** (٨٧ق.م - ١٥٠م) عن الفلك وتكوين الكون، لكنّ **كوبرنيكوس** (١٤٧٣- ١٥٤٣م) بدّل تصورات بطليموس، فأثبت أن الأرض متحركة، وليست

مركز الكون، وأن الشمس هي المركز، ثم دحض **غاليلو** (١٥٦٤- ١٦٤٢م) آراء أرسطو في الصورة الفيزيائية للعالم، وأما فرنسيس بيكون فقد أحلّ الصورة الفيزيائية بشكل نهائي بديلاً عن الصورة اللاهوتية (١٦٠٤م) من خلال رؤيته للكون التي ضمّنها مؤلفيه المعهودين اللذين حملا بذور الحداثة: «**القانون الجديد**» و«**تقدم الثقافة**»

«كانت الفلسفة تتواصل عبر الفلاسفة الذين شكلوا التحولات الكبرى في الفكر البشري، ولم يكن القديس توما الأكويني إلا الخلف الروحي للقديس **أوغسطين** (٣٥٠- ٤٣٠م) وللقديس - من قبله- أخناتون والقديس بوذا، والقديس كونفوشيوس، والقديس زرادشت، والقديس أشعيا، والقديس أفلاطون والقديس بولس»[٧].

وما كان لعالم واحد بمفرده أن يُغير من رؤية العالم البشري للعالم الطبيعي، ولكن السلسلة العلمية كانت تتواصل منذ القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، فثمة كوبرنيكوس البولوني وبيكون الإنجليزي وسبينوزا الإسباني وهوبز الإنجليزي الفرنسي ولايبنتز الألماني وديكارت الفرنسي وغاليلو الإيطالي، هؤلاء هم الذين أقالوا منطق العصور القديمة وفلسفة العصر الوسيط، وأقاموا العصر الحديث على البدائل العلمية الوضعية خلال القرون المتتالية السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر، واعتمدوا **منهجية العقل** بين العقائد الكنسية والأمور العلمية، ثم أحالوا مكونات العالم الطبيعي إلى ظواهر قابلة للقياس والتحول من الكمي إلى الكيفي، ثم اختزال المعطيات الطبيعية بالمعادلات الرياضية.

من بيكون (١٥٦١- ١٦٢٦م) إلى أوغيست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧م)

بين بيكون وكونت قرنان ونصف القرن من حيث الزمن على التقريب، ولكن المسافة بينهما من حيث المنهج لم تنقطع، وإنما هي في تواصل مستمر، يُفضي أولها إلى آخرها، وما لها من آخر، فقد غدا بيكون «رمزاً للمنهج الاستقرائي في العالم، فكان عقله مملوءاً بالمشروعات، ولم يكن لديه حس قويٌّ للارتباط بالموضوع في البرهان المجرد، وحب المنطق كما عند الفلاسفة، كديكارت وسبينوزا ولايبنتز، وكان يغلب فيه مزاج العالم على مزاج الفيلسوف، وقد دعا إلى منهج اختباري تجريبي محض، يبدأ بالملاحظة وحوادث خاصة، ويتحرك نحو تعميمات أوسع فأوسع، على خلاف قضايا الرياضيات، إذ يمكن إثبات خطئها بالتجربة، ولذلك كان اهتمامه الأهم بالمنهج الاستقرائي الذي يصل المرء عن طريقه إلى تعميمات احتمالية»[٨].

ومثل أي فيلسوف غربي لا بدّ له من أن يتجاوز الركيزة الأرسطية، وهو يبني عالمه الخاص، فقد هاجم المنطق الأرسطي من زوايا مختلفة، أهمها أنه يقوم على **القياس**، وأنه يركز الانتباه على الاستنتاجات الخاصة من القضايا العامة، ثم لا يبين كيفية الوصول إلى هذه القضايا، ويرى بيكون أن المنهج الأرسطي غير كافٍ، في تفسيره لتكوّن المدلولات والأصناف، ولهذا سار على منهج بيكون ومن بعده ديفيد **هيوم** (١٧١١- ١٧٧٦م) المؤرخ والفيلسوف الإنجليزي، وكان أول فيلسوف معاصر يطرح فلسفة طبيعية شاملة، وقد رفض أن يكون العقل البشري مستنسخاً عن «العقل الإلهي»، ويرى أن العالم يكون كما يصوغه البشر، ورأى أن المعرفة لا تكمن في فهم الوجود، بل في قدرتها على أن تكون دليلاً للحياة العملية، وعنده أن الموضوع الوحيد للمعرفة هو **الرياضيات**، والضروري أن نفهم أن مصدر اليقين ليس المعرفة النظرية بل الإيمان، وقد حاول جاهداً استقصاء الحقائق حول الاعتقاد بوجود الله، والديانة الطبيعية، على الرغم من أنه أتى بأفكار واستنتاجات وآراء تصل إلى النقطة التي ينطلق منها الإلحاد، فهو من مؤسسي الشك، وتبدو في تفكيره لمسات القرن الثامن عشر، ويعد من رواد المذهب العقلي[٩]. وكذلك **سيورات ميل** (١٨٠٦- ١٨٧٣م) وعلى الرغم من انشغال ميل Mill بالاقتصاد، فإنه شُغِل بالمنهج البيكوني في حقله المعرفي.

كان بيكون قد أفاد من مقولات ديكارت ولاسيّما «مقالة في الطريق أو المنهج» إذ يقول ديكارت: «ينبغي أن نصوّر الطبيعة حتى نسيطر عليها، ونغدو لها مالكين»، في حين قال بيكون: «إن الغاية من التعلم هو زيادة سيطرة الإنسان على الطبيعة، واكتشاف العلل الخفية للأشياء، وإن التعليم ينبغي أن يكون إيضاحاً عقلياً مثل وقائع التجربة، وأما الاستقراء فإنما يقوم على الفهم التحليلي للتجربة»[١٠]، ولهذا كان يبتعد عن المثالية الأفلاطونية والصورة الأرسطية، معوّلاً على التفكير **الماهر**.

ومن مفردات نهج الحداثة لبيكون إيمانه بضرورة الإقلاع بعيداً عن إبداعات اليونان والرومان والاستلاب لهما، يقول: «من العبث توقع أي تقدم كبير في العلم من إضافة أشياء جديدة فوق القديمة وتطعيمها، إذ ينبغي أن نبدأ من جديد ومن الأسس نفسها، وإلا فإننا سوف نظل ندور في حلقة مفرغة، ولا نحقق إلا تقدماً مزرياً»[١١].

كان الفيلسوف فريدريك **إنجلز** (١٨٢٠- ١٨٩٥م) يرى أن التطور أحادي الجانب لرؤية بيكون مكّنه ومكّن جان **لوك** من بعده من تحويل التناول الميتافيزيقي الذي تشكّل في القرنين

الخامس عشر والسادس عشر من العلم الطبيعي إلى الفلسفة، ومن خلال نظريته في الاستقراء بيّن أهمية ما يسمى «الأمثلة السلبية» التي تتناقض مع التعميم.

ويمكن تلخيص إسهامات بيكون في تطور الفلسفة في استعادة **التراث المادي** ولاسيّما المادية اليونانية، وفي إعادة تقويمه من خلال منهجه الاستقرائي، ولم يغفل عن **المثالية** اليونانية، وإنما رفض أن تكون من مكونات الفلسفة الحديثة، والإسهام الثاني هو قراءته للطبيعة قراءة منهجية مادية، وتقوم قراءته على حسبان المادة مكونة من اجتماع الجزئيات، وأن العالم الطبيعي قائم على اجتماع أجسام ذات صفات كثيرة، ومن أهم صفات المادة الحركة، وعلى الرغم من مذهب بيكون المادي، فإن كارل ماركس وصف ماديته بأنها تغصّ بـ «التراكيب اللاهوتية».

من مادية بيكون إلى وضعية كونت

ما المادية؟ وما الوضعية؟

لغةً: المدّ هو الجذب والمطل، ومدّ الله الأرض: بسطها وسوّاها، وفي التنزيل ﴿**وإذا الأرض مُدّت**..﴾ والمدُّ: كثرة الماء، وفي التنزيل ﴿**والبحر يمدُّه من بعده سبعة أبحر**﴾، (لقمان: ٢٧) ومادة الشيء: ما يمدّه، دخلت فيه الهاء للمبالغة، والمادة: كل شيء يكون مدداً لغيره، والمُدّة - بضم الميم- هي الغاية من الزمان والمكان، ومن معاني المادة: الزيادة المتصلة[١٢].

وفي المصطلح الفلسفي: المادة: مقولة فلسفية، تدل على الواقع الموضوعي المعطى للإنسان في أحاسيسه، الذي يُنسخ ويُصوّر وينعكس في أحاسيسنا، ويوجد بصورة مستقلة عنها، وكان مفهوم **المادة** في الفلسفة ما قبل الماركسية «جوهراً متجانساً متماثلاً في الأشياء والعمليات كلّها، وكان يُنسب إليها بعض الصفات الأساسية كالامتداد والصلابة والعطالة، وفي العصر الحديث وعلومه الطبيعية كانت المادة عند المثاليين والماديين تعني: **الجوهر** القائم في صلب الأشياء والظواهر ولكنهم يختلفون حول علاقتها **بالروح** ودورها في بنية العالم، وارتباطها بالحركة، فالماديون يرونها مقرونة بالحركة، وأنها الأساس الوحيد للكون، لا تخلق ولا تفنى، ولها الأولوية على الوعي، وأما المثاليون فيعدّون المادة نتاجاً لجوهر روحي مناقض لها، وأن هذا الجوهر هو الذي ولّد العقل البشري»[١٣].

والمادية اتجاه فلسفي يقابل – وحده- المثالية، ويرى بأولوية المادة على العقل، ويذهب إلى أن الوعي نتاج المادة وانعكاس للعالم الخارجي، ومن هنا يصر هذا الاتجاه على إمكانية

معرفة العالم، وزيادة سلطان الإنسان على الطبيعة، وهنا يلتقي المصطلح الفلسفي مع الجذر اللغوي لـ «المادة» وهو الإمداد والإكثار والزيادة، وفي السياق الإمدادي دعمت المادية نموّ المعرفة العلمية ، وأغنت المناهج العلمية، مما زاد في نشاط الإنسان على المستوى العلمي، وكذلك حسّن أداء القوى المنتجة، ومما أثّر في ظهور المادية بصفتها فلسفة تقدّمُ المعرفة العلمية في فضاء الفلك والرياضة العقلية عبر العصور، ولاسيّما في الهند ومصر والصين واليونان.

ومع نهاية العصور الوسطى وبدايات النهضة الحديثة ظهرت الاتجاهات المادية في الشكل الأرقى، ولاسيّما في المذاهب القائلة **بوحدة الوجود**، والمفاهيم الاعتقادية بأن الطبيعة والله مشتركان في **الأبدية**، ولكن القفزة الكبيرة للمادية كانت في القرنين: السابع عشر والثامن عشر على أيدي الفلاسفة «بيكون، وغاليلو، وغاسندي، وسبينوزا، وجان لوك» ولاسيّما مع النمو الذي أحدثه النظام الرأسمالي الصناعي، وتطوره التكنولوجي، وفي إثر القفزات التقنية التي أسهمت في تقدم الحياة البشرية أقدم الفلاسفة الماديون على انتقاد العصور اللاهوتية، وعلى زعزعة الأستاذتين: الأفلاطونية والأرسطية.

وفي القرن الثامن عشر ظهرت المادية الفرنسية على أيدي الفلاسفة ديبني ديدرو، ولامتري، وهـ ليفينوس، وقد التزم الفرنسيون في هذا الطور بالمفهوم الآلي للحركة، ووصفوها إياها بـ «**الكلية**» غير القابلة للتغيير من صفات الطبيعة، ثم ظهرت المادية في القرن نفسه في أعلى أشكالها على يد الفيلسوف الألماني لودفيغ **فيورباخ** Feurbceh (١٨٠٤- ١٨٧٢م) القائل بالمذهب الطبيعي في الأنسنة، وفي كتابه الشهير «أخطار حول الموت والخلود»، الذي نشره عام (١٨٣٠م) تأسيسٌ للمادية التي انطلق منها إلى الإلحاد، فعدّ **الدين** اغتراباً للإنسان واستلاباً لحريته، وأقام فلسفته على أساسين: المادية والمذهب الطبيعي، والأنسنة، إذ يرى الإنسان جوهر الوجود، وفي القرن التاسع عشر ظهرت المادية على أيدي الروسيّين: تشيرني تشيفسكي وفيساريون غريغوري بلنسكي Belinsky (١٨١١- ١٨٤٨م) مؤسس علم الجمال الواقعي الروسي، وقد رأيا في الجدل أساساً لمنهج البحث العلمي، وبذرة لـ «فلسفة التاريخ» القائمة على الترابط بين المثل الأعلى والواقع، متأثرين بفلسفة ميخائيل **لومونوسوف** الروسي Lomonosov، القرن التاسع عشر (١٧١١- ١٧٦٥م) وهو مفكر متنوع القدرات، وقد أسهم إسهاماً كبيراً في تطور علمَيّ: الطبيعة والكيمياء، كما أنه هذّبَ قواعد اللغة الروسية بتكليف من القيصر

حتى تتمكن من التعامل مع العلوم الحديثة، ويعد أهم عالم في التراث المادي الروسي، ويبدو كتابه «حول طبقات الأرض» (١٧٦٣م) إرهاصاً بنظرية التطور في عالَميّ: النبات والحيوان، والمادية عند لومونوسوف ذات خصائص أهمها الامتداد وقوة القصور الذاتي، الشكل- والمناعة- والحركة. ثم تواصفت المادية مع العلوم الحديثة، فكانت المادية **الاقتصادية** التي تعدّ الاقتصاد القوة الوحيدة الفاعلة في التطور الاجتماعي، وكانت المادية **التاريخية** «إحدى مكونات الفلسفة الماركسية اللينينية» على أنها علم الاجتماع العلمي، وكانت المادية **الجدلية** القائمة على النظرة الفلسفية للعالم، وقد أسسها كل من ماركس وإنجلز ثم طورها لينين وتبناها، وكانت المادية التجريبية النقدية، التي انتقدها لينين في كتابه «المادية والتربية النقدية» (١٩٠٨م) على أنها فلسفة مثالية، تنظر إلى العالم الخارجي وقوانينه على أنها ليست سوى رموز لمقدرة الإنسان على المعرفة. أما الوضعية فهي – لغةً – الوضع، والوضع ما هو ضد الرفع، واسم المكان موضع، والموضِع، مصدر قولك: وضعت الشيء من يدي وضعاً وموضوعاً، وهو مثل المعقول، والوضع: الموضوع، سُمي بالمصدر وله نظائر، ووضع عنه الدّيْن والدّم، أسقطه عنه، ووضع الشيء: اختلقه، وتواضع القوم على الشيء: اتفقوا عليه»[١٤].

وفي **الاصطلاح**: الوضعية Positivism تيار من المثالية الذاتية، شاع في القرنين: التاسع عشر والعشرين، يرفض مشكلات الفلسفة التقليدية، مثل علاقة الوعي بالوجود، على أنها ميتافيزيقية، وغير قابلة للتحقق من صحتها بالتجربة.

ويحاول الفلاسفة الوضعيون إيجاد منهج في الفلسفة يتعالى على «المادية» و«المثالية» بصفتهما مذهبين متناقضين في الفلسفة، من خلال ابتناء «منطق للعلم» خاص، ومن معطيات الوضعية النزعة **الظواهرية** المتطرفة التي تعتقد بأن مهمة العلوم الوقوف عند وصف الوقائع وصفاً خالصاً، وليس من شأن العلم تفسير الظواهر.

ويزعم الوضعيون «الحياد» في الفلسفة، وربما عاد هذا الحياد إلى المشكلة الاجتماعية التي أحدثتها البرجوازية نحو العلوم الاختصاصية، ففي الوقت الذي دعمت فيه البرجوازية العلوم التجريبية التي أدت إلى التقدم الاجتماعي، كانت البرجوازية نفسها ترفض العلوم الاجتماعية والسياسية التي تُفضي آراؤها إلى تمرحل التاريخ الطبقي، وإلى إقالة البرجوازية بصفتها حالة تاريخية مزمنة، ونهائية، ولا تاريخ بعدها.

أوغيست كونت فاصل واصل

يُعدُّ أوغيســت كونت أول من أدخل مصطلح **الوضعية** إلى الفلسفة الفرنسية في النصف الأول من القرن التاســع عشــر، ثم طغت على الفلسفة الأوروبية في النصف الثاني من القرن نفســه، فقد عاش بعد نجاح الثورة الفرنســية التي حدثت عام (١٧٨٩م) الشــطر التأسيسي من حياته، وكانت الثورة تفصــل بين عالمَين: العالم الإقطاعي اللاهوتي، والعالم البرجوازي الصــناعي، فالأول كان موحداً متماسـكاً تحميه سـلطة اللاهوت التي تمتلك الرؤيا الشاملة للعالــم، وتوازي ثقافته ثقافة اللاهوتية الإقطاعية، فكان علم السوســيولوجيا مؤشــراً على العالم الجديد وقد أراد كونت من تأسيس هذا العلم أن يكون لاهوتاً جديداً، ولكنه متكيف مع التمرحلات الصناعية والفلسفات التي رافقتها.

انتسب كونت إلى كلية البوليتكنيك، ولظروف خاصة غادرها، ثم راح يهتم بعلم الرياضيات، ثم حالفه الحظ عندما التقى الفيلسوف الفرنسي سان سيمون Saint Simon (١٧٦٠- ١٨٢٥م) فعزّز عنده نزعة التفلسف، ووصل على يديه إلى أن العالم الجديد يحتاج - إضافة إلى العلوم الطبيعية- إلى علوم الأنســنة، ولاسـيّما **علم الأخلاق الوضـعية**، وإلى علم آخر يكون نظيراً للتقدم التقني هو **علم السياسـة**، وكان سان سيمون يدعو علماء عصره إلى «تكريس جهودهم لتحقيق علوم السياسة الوضعية»[١٥].

وما كان لســان ســيمون ولتلميذه كونت أن يدعوا إلى الأخــلاق الجديدة، وعلم الاجتماع السياســي الوضعي لولا مهاد القرن الثامن عشر، ومن قبله فلسفة النهضة، فقد كان لنظرية الحقيقتين: «الحقيقة المزدوجة» Twofoldtrath، التي تفصــل ميدان العلم دارسة الطبيعة عن ميدان الدين- خلاص الروح- دورها الكبير في عملية انفصــال الفلســفة عن اللاهوت، كما ساعدت على تشكيل الوعي العلمي، وتطوير الاتجاه المادي في فلسفة النهضة، كما ساعد على ذلك إحياء التراث المادي اليوناني، ولاســيّما **الأبيقورية**، وكذلك التطور اللاحق للعلوم الطبيعية»[١٦].

وفي القرن الثامن عشــر كان التنوير الفرنسي مثل نظيره الإنجليزي، ينهض على أرضية نجاحات العلم الجديد - علم الطبيعة- وإن تلك النجاحات أسهمت في تكوين قوة اجتماعية عززت الموقف الفكري للفلاســفة، وكان لوران **دالمبيــر** Dialember (١٧١٧- ١٧٨٣م) أهم الفلاســفة في تلك المرحلة في موســوعيته وعقله الرياضــي، وعلى الرغم مــن أن التنوير

الفرنسـي لم يكن موحداً أو متجانساً تماماً، فإن تعايشاً فرض نفسه بين النقيضين: المادية والمثالية، التيار الإلحادي ونقيضه الإيماني، ولم تكن المصادر الفرنسية واحدة «فعلى أيدي فولتير ومونتسـكيو بدأ المثقفون الفرنسيون يتعرفون إلى إنكلترا الجديدة، فقد نشر فولتير فيزياء وميكانيك نيوتن في فرنسا، وعرّف العلماء الفرنسيين بالنظم، والمؤسسات الدستورية الإنجليزية، ثم عمل مونتسـكيو على تعريف الفرنسيين بالمبادئ الحقوقية الإنجليزية، واطلع الفرنسـيون على الفيلسـوف جان لوك الإنجليزي عن طريق الفيلسـوف الفرنسي كوندياك، وبالمقابـل فقد مهد غاسـندي (١٥٩٢- ١٦٥٥م) وديكارت من داخل فرنسـا لظهور التنوير بصـفته فلسفة للعصـر البرجوازي منذ القرن السابع عشـر[١٧]، ومن المهاد الذي سبق سان سـيمون وتلميذه كونت ظهر علم الكون الجديد الذي أخذ يطور الحياة البشـرية، وغدا العلمُ الطبيعـيُّ التكنولوجيُّ العلمَ الأوّل، ومع نهاية القرن الثامن عشـر غدت كيمياء لافوازييه هي المعتمدة، على الرغم من موقف الثورة الفرنسـية الوحشـي منه، ثم برزت إلى الوجود علوم أخرى جديدة، ومنها علم الجيولوجيا، وعلم البيولوجيا، قم تطورت الفيزياء الرياضـية، وعلم النفس والاجتماع، «ويأتي بالدرجة الثانية بعد العلم الطبيعي التقدم السياسـي والأخلاقي... وإن أعمال البيولوجيين في القرن التاسع عشر شكلتّ مساهمة كبرى في تعاليم التقدم، متأثرة بما ظهر في أواخر القرن الثامن عشـر، وهو فكرة التطور العضـوي إلى حيّز الوجود، وكان للعالم نيوتن (١٦٤٣-١٧٢٧م) دور كبير في تأسيس علم الطبيعة»[١٨].

ومـن هـذه المقدمات انطلق كونت، بعد أن اسـتحوذ على علوم مَنْ تقدّمه في الفلسـفة والسياسة والعلوم الدقيقة، ولاسيّما في الرياضيات والفيزياء، ثم أخذ يُجري عملية **الاستقلاب** ليؤسـس منهجيته هو، ومنهجية عصـره، وعصر يأتي بعده. يقول: «أشعر بأن الشهرة العلمية التي اكتسبتها سوف تخلع قيمة أكبر على أفكاري السياسية... لقد قام فلاسفة التنوير بعملية الهدم، فالشيء المطروح علينا الآن، وأوّل مرةٍ في التاريخ، هو إحلال الأرضي محلَّ السماوي والوضـعي محلَّ الغيبي، والواقعي محل الشعري،... ومَنْ هو العبقري الذي لا يشعر بأن هذه هي المهمة الأساسية المطروحة على عصرنا؟ لحسن الحظ فإن الأمر لم يعد يتعلق بالهدم، وإنما بالبناء والتعمير والتنظيم... انتهى عهد الثورة الفرنسية»[١٩].

فـي الوقت الذي يؤسـس فيه «كونت» للحداثة الجديدة القائمـة على القطيعة مع العالم الشـعري والروحاني، يؤسـس أيضاً **للأحادية** في الحضـارة الغربية منذ النصف الثاني من القرن التاسـع عشر، وهي قائمة على إزاحة العقلية التقنية لكل الجوانب الروحية التي بناها

علماء المسيحية خلال الحقب الماضية، وتؤسس أيضاً لهيمنة المادي المطلقة على الحياة الفكرية والحضارة في الغرب، وهنا ينفصل التقدم التكنولوجي عن التقدم القيمي والروحي والشعري، ليتراجع **المثالي** وتغدو الثقافة الغربية أُحادية الجانب، ويبدو هذا ناتجاً عن ردة فعل الفلاسفة الوضعيين على اللاهوتيين المتزمتين، ولكن كان لردة الفعل هذه آثارها السلبية على الحداثة الغربية.

أظهر أوغيست كونت عنفاً مضاداً على اللاهوت، وعلى النظام الإقطاعي الأوروبي الذي زامنه وحماه، يقول: «علينا أن نتخلص نهائياً من النظام المسيحي الإقطاعي القديم الذي سيطر علينا طوال قرون وقرون، ونُحلّ محله نظاماً جديداً كلياً قائماً على العلم والصناعة والتكنولوجيا»[٢٠].

ففي الجانب العنيف من فلسفة كونت ضد اللاهوت يتصل بالثورة الفرنسية (١٧٨٩م)، ويكون متأثراً بها، فإذا كانت الثورة المذكورة عنيفة في أعوامها الأولى، فإن العنف لا يبني حضارة ولا فلسفة، وإنَّ ما يبني مشروع الحداثة هو إيجاد البدائل عما دمّرته الثورة، ومن هنا ابتنى كونت فضاءه النظري، تحت عنوان مثير ومهم، هو **فلسفة التاريخ**، وقد قال: «إن تاريخ البشرية يمر بثلاث مراحل هي: المرحلة اللاهوتية، والمرحلة الميتافيزيقية، ثم المرحلة الوضعية، وهي آخر مراحل البشرية تطوراً» وقد سبق ذكرها في مقدمة البحث، ولكن المراحل المشار إليها كان قد أشار إليها الفيلسوف الفرنسي آن روبيرجاك **تيرغو** turgot (١٧٢٧-١٧٨١م)، وهو عالم اجتماع ورجل دولة فرنسي، وكان أحد مؤسسي المادية في عصره إلى جانب «هولباخ - ديدرو» وقد أقرَّ بأن تقدم المجتمع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور أشكال الحياة الاقتصادية، من خلال تمييزه بين التفسيرَيْن اللاهوتي والميتافيزيقي[٢١].

ولكن فلسفة التاريخ استخدمت أول مرة من الفيلسوف المثالي الألماني **هيجل** (١٧٧٠-١٨٣١م) وتقوم فلسفة التاريخ عنده على أساسين مهمين: الأول: نقد المناهج في البحث التاريخي التي اعتمدها المؤرخون، وهنا يكمن نشاط الفلسفة في فضائها التحليلي، والثاني: هو في رؤية هيجل لمسار التاريخ الإنساني بشكل كلي وعام، وهنا يكمن نشاط الفلسفة في مجالها التركيبي «وكان فولتير (١٦٤٤-١٧٧٨م) قد أشار قبل الفلاسفة الذين ذكرناهم إلى فلسفة التاريخ»، وتقوم عنده على أساس فكرة التطور التقدمي للمجتمع في الاستقلال عن الإرادة السماوية، ثم فسّر التغيّر التاريخي تفسيراً مثالياً، يرجع برأيه إلى التغييرات التطورية

في الأفكار، وتظهر فلسفته هذه في مؤلفَيه الشهيرَين «رسائل فلسفية» (١٧٣٣م) و«التاريخ العالمي» (١٧٦٩م)[٢٢].

وفي كتابه «محاضرات في الفلسفة الوضعية» يرى أن **الواقعية** تفسر حوادث الطبيعة بوساطة قوانين **التعاقب والتماثل والتشابه** التي يمكن أن تتحقق، وبناء على ما تقدم فإنها لا تعتمد على موجودات فوق الطبيعة، ولا على علاقات متبادلة للتصورات، وإنما تعتمد على القوانين التعاقبية والتشابهية التي هي قابلة للتحقق، وعنده تقع العلوم الواقعية في قسمين عظيمين: مادي ومجرد، فالمادي يدرس الظواهر الواقعية كما هي موجودة في الزمان والمكان، وأما المجرد فهو الذي يهتم بالفلسفة وقوانينها ... وأما دراسة علم الاجتماع فتقتضي علوم الأحياء والنفس وعلم الحياة والكيمياء والفلك، وإن الرياضيات هي أساس العلوم، فهو يرتب العلوم تصاعدياً، من حيث درجة التعقيد: رياضيات، فلك، فيزياء، كيمياء، بيولوجيا، علم النفس، علم الاجتماع[٢٣].

علم الاجتماع بين كونت وابن خلدون

من الغريب أن معظم الباحثين العرب المعاصرين ينسبون إلى ابن خلدون (١٣٣٣-١٤٠٦م) تأسيس «علم الاجتماع»، أو في الوقت نفسه يربطون بين علم الاجتماع والعلوم التجريبية والدقيقية وعلوم الطبيعة التي لم يسمع بها ابن خلدون، ولا أبناء عصره، فهذه العلوم ظهرت بصيغتها المتقدمة بعد القرن السادس عشر آخذة بالتقدم المتلاحق المزامن للفلسفة حيناً، والمتقدم عليها طوراً، وقد تطور علم الاجتماع الحديث مع تطور **الدولة** الحديثة القائمة على أنقاض هيكليات القرون الوسطى اللاهوتية الإقطاعية.

يرى الدكتور عبد العزيز **عزت** «أن كونت لم يكن بمعزل عن الجو الشرقي، فقد كان له ثلاثة تلاميذ من مصر، أحدهم المهندس **مظهربك** الذي كان كونت يعلق عليه آماله في نشر آرائه في الشرق الأوسط، فهذه العلاقة بين كونت وتلامذته المصريين من شأنها أن تعرّفه بآراء ابن خلدون»[٢٤].

يبدو الرأي السابق للدكتور عزت أقرب ما يكون إلى ادعاءات المؤسسات الإعلامية اليوم، فمن المعروف أن الأساتذة هم الذين يؤثرون في التلاميذ، وليس العكس، فقد استحوذ كونت على مناهج العلماء من قبله، ولاسيّما بيكون، ونيوتن، وكوبرنيكوس، وكيبلر، وغاليلو، وديكارت، ولايبنتز، وكذلك استمد آراءه في التاريخ والسياسة من فلاسفة التنوير روسو، وفولتير، ومونتسكيو، وهيوم، وكانط. وهنا لا بد من ملاحظة أمر مهم وحاسم، وهو أن

ابن خلدون عندما كتب في **مشكلة العمران** إنما أراد من ذلك تمهيداً لدراسة التاريخ دراسة فردية ترضي السياق المتقدم عليه والآتي من بعده، في حين أن كونت عندما كتب نظريته في الفكر البشري القائمة على التمرحلات الثلاثة- المرحلة اللاهوتية والمرحلة الميتافيزيقية والمرحلة الوضعية- ثم شرح هذه المراحل، إنما كان يريد أن يؤسس عليها لـ**«علم الاجتماع»** الذي جمع بين العلوم الطبيعية والنظريات الفلسفية.

ومن جهة أخرى ما كان لعلم الاجتماع- بصيغته العلمية- أن يظهر قبل كونت، وفي هذا السياق يرى المفكر الإنجليزي دان **مارتنديل** «أن علم الاجتماع لم يكن بالإمكان نشوؤه قبل الوقت الذي نشأ فيه في أوروبا، فهو ليس عملاً فردياً يقوم به رجل عبقري ليشذ به عن ظروف زمانه ومكانه، بل إنه نتاج تطور فكري طويل، ولم يحدث هذا التطور إلا بعد تراكم وتلاقح لمختلف العلوم والأفكار التي نشأت في الحضارة الأوروبية الحديثة، ونمت فيها نمواً متدرجاً... وإن نشأة العلوم الطبيعية في أوروبا الحديثة كان لها صلة كبيرة بميلاد علم الاجتماع، فهذه العلوم لم تنشأ على «النمط العجيب» إلا بعد أن مهد لها فرنسيس بيكون بدعوته إلى اتخاذ منطق استقرائي يختلف عن المنطق الاستنباطي، وبعد أن نمت العلوم الطبيعية، ثم أخذ الباحثون يطبقون الاستقراء على دراسة الظواهر الاجتماعية، وكان من نتاج ذلك نشوء العلوم الاجتماعية ومنها علم الاجتماع الحديث[٢٥].

أما طه حسين- وبخصوص مسألة ريادة علم الاجتماع وعلاقته بابن خلدون – فيقول: «يجب ألّا نستنتج أن ابن خلدون قد استخرج سياسته الاجتماعية من العدم، أو أوحت إليها عبقريته الخارقة، ولئن لم يعِ الأقدمون فلسفةً اجتماعية بهذه الغزارة، فإن السبب الجوهري هو نقص معارفهم العامة عن الخليقة، وعدم وجود **دائرة معارف** تاريخية جغرافية... وما كان لابن خلدون لولا أن عاش في زمن أخذت تظهر فيه الموسوعات الضخمة التي جمعت فيها المعلومات الكافية حينذاك عن البشر أن يبدع نظريته»[٢٦].

ينبّه المفكر طه حسين إلى أهمية التفكير **الموسوعي** في النهضة العلمية التي تساعد الأفراد النابغين على تجاوز أزمنتهم، ويشير من جانب آخر إلى الفارق بين مرحلتين:

الأولى: ثقافة العرب الداخلية التي لا تسمح بظهور مفكري مراحل التحول، والثانية: هي طور التواصل في ظل دولة الخلافة، وهنا يعطي طه حسين العامل الخارجي دوراً مهماً في تكوين ثقافة أممية تتراكم لتتحول إلى نوعٍ إشكاليٍّ على أيدي الأفراد الإشكاليين.

ويرى المفكر الفرنسي تيوفيل **غوتييه** Gautier (١٨١١-١٨٧٢م) في كتابه «ماضي إفريقيا الشمالية» أن طفرة ابن خلدون مصدرها علوم الأوروبيين عبر الأندلس، وأن الإبداع الإشكالي هو شأن أوروبي، وأن العقلية الإسلامية عاجزة من هذه الناحية، وأن نفحات النهضة الأوروبية قد خرقت النظام المحكم المحيط بالشرق الإسلامي، فوصلت إلى روح ابن خلدون الشرقية... ويرى إيف **لاكوست** (١٩٢٩ -١٩٩٢م) أن ابن خلدون كان يملك أراضي واسعة بالقرب من **غرناطة** وتونس، وكان إقطاعياً في وقت كان نظام الإقطاع قوياً خارج الحواضر، وكان النزاع قائماً بين الطبقة الإقطاعية والطبقة البرجوازية، وقد عبر ابن خلدون عن طبقته عندما امتدح رؤساء القبائل الذين كانوا إقطاعيين مثله، وذم التجار وأصحاب الصنائع الذين ناقضت مصالحهم مصالحه[٢٧].

أما غوتيه فإن رأيه يقع خارج التحديد التاريخي، وتبدو عليه غلبة الناقد الأدبي على المفكر أو الفيلسوف، فالنهضة الأوروبية بدأت مع القرن السادس عشر، وهي التي استمدت كثيراً من علوم الأندلس ولاسيّما من قرطبة في المدّة الواقعة بين (٩١٢- ٩٦١م) وتلك مرحلة عبد الرحمن الثالث الذي لقب بالناصر (٩٢٩- ٩٦١م)، ثم أكمل ولده الحكم الثاني مشروع بناء المدينة القطبية (٩٦١- ٩٧٦م) التي جمعت علماء المشرق والغرب، وأعلنت التسامح الديني، حتى غدت أفضل مدينة في أوروبا.

وأما ابن خلدون فقد توفي عام (١٤٠٦م) وهذا يعني أنه لم يسمع بالنهضة الأوروبية، وقد خرج العرب من الأندلس عام (١٤٩٢م)، وأما كلامه حول اختصاص العقلية الأوروبية بالمناهج العلمية والإبداع العلمي فهو لا يخرج عن أسيقة المركزية الأوروبية، وأمام آراء إيف لاكوست فإننا نجد لها ما يسوغها في التاريخ الاقتصادي لشمال إفريقيا والشرق الأوسط، بل في النظام الخراجي الذي ساد من الصين شرقاً حتى اليونان غرباً.

بين كونت وسان سيمون

دأب كونت على نهج التجاوز، فقد مرّ بأطوار كثيرة، ولكنه لم يستسلم لطور أو لعالم أو لمنهج، على الرغم من إقراره بأن المرحلة الوضعية هي آخر المراحل البشرية تطوراً، وربما كان هذا الرأي هو الخلاصة النهائية لتطوريته، وتبدو عملية **النهائية** واضحة عند فلاسفة القرن التاسع عشر، فقد أعلن كارل **ماركس** «أن الإمبريالية أعلى مراحل الاستعمار» وأعلن **لينين** في بداية القرن العشرين أن الشيوعية هي المرحلة الأخيرة، وفي نهاية القرن العشرين

أعلن **فوكوياما** (١٩٥٢-....م) نهاية التاريخ في كتابه «نهاية التاريخ والإنسان الأخير» وكذلك المفكر الفرنسي هنري **لوفيفر** (١٩٠١- ١٩٩١م) في كتابه «نهاية التاريخ» إغلاق البنية التاريخية من النظام الرأسمالي، ولكن نهاية التاريخ عند مفكر في القرن العشرين مختلفة عن مفهومها عند الفلاسفة قبل القرن العشرين[٢٨].

كان سان سيمون يعطي الأولوية لتغيير المؤسسات، في حين كان كونت يفكر أولاً بتغيير العقائد والأفكار، ولهذا شرع كونت في اكتشاف القوانين التي تتحكم بتطور الجنس البشري، ورأى أن الجنس البشري يخضع لقوانين مشابهة لتلك القوانين التي تتحكم بالعالم الفيزيائي أو المادي، وعندئذٍ راح يتحدث عن بلورة علم جديد يدعى **الفيزياء الاجتماعية**، وذلك قبل أن يتوصل إلى مصطلح السوسيولوجيا أو علم الاجتماع[٢٩].

أما سان سيمون فإننا نجد ما يصله بتلميذه كونت وما يفصله، وهذا أمر معتاد في الأروقة الأوروبية ولاسيّما في الأكاديميات، فمن جهة عارض كونت التقاليد المثالية ولاسيّما المثالية الألمانية، وأقام ضدها الفلسفة الطبيعية، وكان يعني بها دراسة الطبيعة، ثم اعتنق الحتمية بشكل جذري، ثم وظفها في تطور المجتمع البشري[٣٠]» تبدو القرابة الفكرية واضحة بين الأستاذ وتلميذه الذي غدا في ظرف سريع حاسم أستاذاً من أساتذة عصره، وقد امتدّ تأثيره إلى ما بعد عصره.

ومن تابع كونت تأكد من صلته بفلاسفة القرن الثامن عشر، ففكرته عن عبادة الإنسانية لا يعني بها ديناً وحسب، وإنما هي فكرة فلسفية من فلاسفة التنوير فاستبدل **الإنسانية بالله** في كل موضع منه، واستعان على تعميق فكرة الإنسانية والإخلاص لها على مثال الصوفيين، وكان طوال حياته داعية للابتعاد عن الرغبات الخاصة بالإنسان، وداعية لاحترام العلم، ولو تعارض مع الميول الفردية، وظلّ يؤمن بأن الفرد هو الذي يقرر اتجاهاته ويصوّب آراءه، وكان يعني بـ «الفرد» الإنسان الإشكالي «فيزيائي، وبيولوجي، وفيلسوف، وعالم اجتماع...»، ولم ينس أن يدعو إلى احترام **الأخلاق** التي تنطوي على غير قليل من العلم، فالعقل ينبغي أن يكون خادماً للعلم على تقديره، وليس العكس.

في حين كان سان سيمون مهتماً بـ «التاريخ» ويرى أنه محكوم بالقوانين، وأنّ «التاريخ» سيسهم في التقدم البشري بالقدر الذي تسهم فيه العلوم الطبيعية، فكل نظام اجتماعي خطوة للأمام في التاريخ، ولكن القوى المحركة للتطور الاجتماعي هي تقدم المعرفة العلمية والأخلاق والدين[٣١].

من الواضح أن سان سيمون يتقدم على كونت في المنهج الجدلي ووعي إشكالتَي: التطور والانتقال من طور إلى طور، ولا تنفصل عند سيمون مشكلة العلم التجريبي عن مشكلة علوم الأناسة، وهما -في نظره- متساويتان، لا تُغني إحداهما عن الأخرى، في حين مال كونت في مرحلة ما بعد الاستقلال عن سان سيمون إلى تفضيل علوم الطبيعة، والرياضة العقلية والفيزياء على علوم الأناسة.

ويتفق التلميذ كونت مع أستاذه سان سيمون على فهم التاريخ، وعلى تمرحلاته، ويكاد الطرفان يتماثلان في رؤيتهما للتاريخ، ويرى سيمون أن المرحلة الأولى هي «اللاهوتية» وتشمل النظامين: العبودي والإقطاعي، والثانية هي الميتافيزيقية وتشهد سقوط النظامين: الإقطاعي واللاهوتي، والثالثة هي الوضعية، وتشكل هذه نظاماً اجتماعياً مستقبلياً قائماً على العلم.

وقد استنتج كونت من المراحل التي حددها ثلاثة أنواع من المناهج، ففي الطور اللاهوتي تُفسَّر الظواهر الطبيعية بأنها ناتجة عن القوى الخارقة للطبيعة، وأن العالم كله خاضع لنزوات هذه القوى، ويكون في هذا الطور، هدف السلطات **الفتوح** والتوسع الجغرافي، ويناسب هذا الشكل الطور العبودي، وفي الطور الميتافيزيقي تحلّ فيها القوى التجريدية محل القوى الخارقة للطبيعة، وهنا يُلغى النظام العبودي، وفي الطور الثالث تنتقل البشرية إلى الوضعية، وهنا تتطور العلوم وتؤدي إلى **الصناعة**، ثم تتناسى البشرية البحث في أصل الكون، وتنتقل إلى البحث في العيانية والتجريب واكتشاف القوانين التي تتحكم بالظواهر، ثم يعترف الإنسان أنه من المحال الحصول على مفاهيم مطلقة[٣٢].

ويفترق كونت عن أستاذه سيمون في **ماديته**، في حين كان سيمون مثالياً في فهمه للتاريخ، وكان من مؤسسي الاشتراكية الخيالية، ولاسيّما في دراسته للنظم الاجتماعية والدور الذي تؤديه الملَكية والطبقات في تطور المجتمعات، وقد تقدم سيمون على كونت في إدراكه لجدل التاريخ **وديالكتيك** الطبيعة، ومن المعروف أن الاشتراكية الخيالية الفرنسية وعلى رأسها سان سيمون وشارل فورييه وبرودون كانت أحد مصادر كارل ماركس وهو يصوغ نظريته «الاشتراكية العلمية»، فكان يرى أن كل نظام اجتماعي ينبثق انبثاقاً طبيعياً من التطور التاريخي السابق عليه، وأن مجمع المستقبل قائم على الصناعة المنظمة علمياً، وكان يشترط على تجمع المستقبل الصناعي المحافظة على الملكية الخاصة والتراتب الطبقي.

وفي مفهوم الإدارة التي لم يُعرها أوغيست كونت اهتمامه إذ دعا سان سيمون في كتابه الصادر عام (١٨٢٣م) إلى أن **العمل** حق لكل فرد، وحسب قدرته، وبشأن مجتمع المستقبل الصناعي تنبأ بأن ينتقل المجمَع الصناعي إلى «الإدارة بديلاً عن الحكم»، أي إن التسيير الذاتي يحل محل الحاكم الذي يتحكم بمصائر الناس، ومما هو واضح من آرائه فإنه يتكلم في الفضاء الذي يتصوره أو ينشئه الفلاسفة، فكانت نبوءاته ودعواته – على جماليّاتها– خيالية، لكنها أمدّت – فيما بعد– الفلسفة والاقتصاد بما هو مغنٍ أو مسهم، وبعد انفصال كونت عنه، خلفه اثنان من تلامذته: انفانتان (١٧٩٦– ١٨٦٩م)، وبازار (١٧٩١– ١٨٣٢م)[٣٣].

كونت بين العلم والمنهج

يعترف كونت اعتراف العلماء بدور مَنْ تقدموه من العلماء «بيكون، ديكارت، غاليلو» في انبثاق الروح الوضعية، ثم يربط بين الفلسفة الوضعية التي أسس لها في كتابه «محاضرات في الفلسفة الوضعية» Cours philosophle positive ودراسة الظواهر الاجتماعية، وهذا الربط – كما ارتأى– ضرورة لنمو الروح العلمية في حياة البشر، ثم دعا إلى «نشوء **طبقة** جديدة من العلماء، لا يكرس واحدهم نفسه للتخصص المفرط في علم بعينه، وإنما يشتغلون بتحديد روح كلٍّ منها، واكتشاف علاقاته، وتسلسله، وباختصار تلخيص مبادئه بأقل قدر ممكن»[٣٤] ومن هذه الدعوة – إن تمت– يتكّون تطور متناغم للعلم.

وكان كونت يعوّل على **المنهج**، ولا تنفصل دراسته عن دراسة العلم كما أعلن هو، ويبدو اهتمامه بالمنهج مُفسراً من خلال مشروعه «تعميم الروح الوضعية»، وأن المنهجية تضع حداً للاستطراد والتراكم على الشكل الواحد، على الرغم من إيمانه بـ **الموسوعية** فإن موسوعيته لا تخلط بين المعارف العلمية، وإنما تفصل بين علم وآخر، وتكتشف الأواصر الواصلة بين العلوم، يقول: «إنني أجهل إذا ما كان من الممكن في المستقبل أن تجري مسبقاً دراسة المنهج مستقلة عن الدراسة الفلسفية للعلوم، لكنني مقتنع بأن هذا العمل ممكن اليوم، لأننا لا يمكننا بعدُ الفصل بين معرفة الطرائق المنطقية وتطبيقاتها، فإذا وصلنا إلى ذلك فيما بعد، فلن يحدث هذا إلا بتطبيقات المناهج العلمية التي تكوّن فينا نظاماً جيداً من العادات العقلية، وهذا هو الهدف الأساس لدراسة المنهج»[٣٥].

يحدد كونت أهمية المنهج عامة، والمنهج الوضعي وما ينتج عنه على التخصيص، وقد رأى أن علم الاجتماع الوضعي لا بدّ له أن يُجري المصالحة بين منهجَين: الأول منهج التقدم في علوم

الطبيعة جميعها، والثاني «النظام»، ويعني بالمصالحة هنا أن النظم الاجتماعية والسياسية والشرعية لا يمكن لها أن تقوم إلا بتوافقها توافقاً كلياً مع التقدم، ولكن التقدم نفسه إن لم يكن في خدمة البشر فلن يسهم في ترسيخ الأمن والنظام، ومما يحسب من نجاح لـ«كونت» قدرته على نقل المنهجية الوضعية من العلوم الدقيقة إلى فضاء الإنسان والمجتمع.

ومن خلال اعتقاده بضرورة الفائدة العلمية، راح يقول: «إن العقل الذي لا يهتم إلا بالأبحاث ذات الفائدة العلمية المباشرة، سوف يجد نفسه وحيداً، ومتوقفاً عن تقدمه، إن التطبيقات الأكثر أهمية تشتق من نظريات متكونة في عرض علمي بسيط، وهي غالباً قد تطورت عبر قرون كثيرة، دون أن تكون لها نتيجة علمية»[٣٦].

إنها دعوة لعدم الاستعجال في صياغة النظريات، وهو دعوة إلى التبصر بالتاريخ الطبيعي والتجارب التي بدأت من الملاحظة البسيطة المباشرة إلى المخابر الحديثة، وأن نتائج اليوم هي نتاج الخبرات المتلاحقة المتراكمة، حتى إذا سنح لها ظرف التحول على أيدي العلماء تحولت إلى معرفة علمية نوعية، ومن هنا كان يؤكد المنهج، يقول: «فيما يتعلق بالمنهج يجب أن ألح على مفردة دراسة العلوم تبعاً للنظام الموسوعي encyclopedigue إذ كيف سمكن الحصول على نتائج، مع الاهتمام بدراسة الظواهر المعقدة، دون أن نتعرف على بداياتها، من خلال فحص الظواهر الأشد بساطة»[٣٧].

ومن لوازم المنهج «**الفروض**» لكي تحل الكشوف غير المباشرة محل الكشوف المباشرة حين يغدو الكشف المباشر محالاً، لأن كل فرض خارج من إطار العلم - برأي كونت- يغدو ضاراً جداً، لأن الدراسة قائمة على تحليل للظواهر بغية الكشف عن قوانينها، أي علاقتها الدائمة بالتتابع أو التزامن.

لقد كان منهج كونت مفيداً في جوهره، لأنه قام على الاعتدال، ومع منهجه عمّت الروح الوضعية في مجال العلم، وتشعبت إلى وضعية جديدة كفلسفة مثالية في القرن العشرين «جماعة فيينا» وتدرس الانفعالات الفردية، ثم إلى الوضعية المنطقية في ثلاثينيات القرن العشرين إذ انتقلت من فيينا التي تزعّمها رودولف **كارناب** carnp (١٩٧٠-١٩٩١م) إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وفيها عرفت بالمنطقية التجريبية مستفيدة من فلسفة **ماخ وبيركلي وهيوم**، وقد ربطت بين المثالية التراثية ومنهج التحليل المنطقي، ثم إلى وضعية منطقية في علم الأخلاق وسادت في فرنسا وأمريكا وبريطانيا وأمريكا اللاتينية، ولا يعدون الأخلاق علاقة اجتماعية، وإنما هي لغة أخلاقية[٣٨].

وبعد أن فرغ كونت من فلسفته الوضعية، وبعد أن بسط مناهجه في التنظيم والتفكير العقلاني النقدي، شرع يؤسس لتحول آخر، فكتب «نظام السياسة الوضعية» محاولاً إنشاء لاهوت جديد محل اللاهوت المسيحي، فكتب - بعد خيبة عاطفية مريرة- إلى المرأة التي صدمته: «إن كتابي القادم سوف يكون عبارة عن أوبرا ضخمة تعلن الأولوية العليا والاجتماعية للحب الكوني، ليس على القوة فحسب، وإنما على العقل»(٢٩)، وفي هذا الطور أضفيَ الطابع الصوفي الصوري على الفلسفة الكونتية.

الهوامش

(١)- الموسوعة المصرية الميسّرة، مؤسسة فرانكلين، مصر، ١٩٨٧م، ج٢، ص١٥١٧.

(٢)- المصدر السابق، ص١٥٦٤.

(٣)- المصدر السابق، ج٢، ص١٢٤٦-١٩٥٤.

(٤)- فرانسوا شاتليه، تاريخ الفلسفة في القرن العشرين، الإبيستيمولوجيا، ١٩٧٣م، ص١٤٠.

(٥)- هاشم صالح، «مدخل إلى التنوير الأوروبي»، دار الطليعة، ٢٠٠٥م، ص٣٧.

(٦)- هاشم صالح، مدخل إلى التنوير الأوروبي، مصدر سابق، ص٤١.

(٧)- هنري توماس، علماء الفلاسفة في الشرق والغرب، ترجمة: متري أمين، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار بيبلون، باريس، ٢٠٠٧م، ص١٩٣.

(٨)- ستيوارت هامبشر، عصر العقل، فلاسفة القرن السابع عشر، ترجمة: ناظم الطحان، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥م، ص١٧-١٨.

(٩)- كرين برينتون، منشأ الفكر الحديث، ترجمة: عبد الرحمن مراد، مطبعة المفيد الجديدة في دمشق، ص١٦٩-١٧٠.

(١٠)- انظر: د. يمن طريف، انظر فلسفة العلم في القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٦٤.

(١١)- الحكم القصيرة، ج١، عصر العقل، مصدر سابق، ص٢٥.

(١٢)- ابن المنظور، لسان العرب، دار صادر، ج٣، ص٣٩٧.

(١٣)- المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو ١٩٨٦م، ص٤٠٢.

(١٤)- لسان العرب، مصدر سابق، ج٨، ص٣٩٧.

(١٥)- الموسوعة الفلسفية، مصدر مذكور، ص٢٣٩.

(١٦)- موجز تاريخ الفلسفة، جماعة من الأساتذة السوفييت، ترجمة: توفيق سلوم ومراجعة: د. خضر زكريا، مكتبة ميسلون، دمشق، ط٢، ص٢١٣-٢١٤.

(١٧)- المصدر السابق، ص٢٩٩.

(١٨)- كرين برينتون، منشأ الفكر الحديث، ترجمة: عبد الرحمن مراد، مطبعة المفيد، دمشق ١٩٧٣م، ص١٧٨-١٧٩.

(١٩)- هاشم صالح، معارك التنويريين والأصوليين في أوروبا، دار الساقي، ٢٠١٠م، ص ٣٠٦.

(٢٠)- مخطط الأعمال العلمية الضرورية لإعادة تنظيم المجتمع، ترجمة: هاشم صالح، المصدر السابق، ص٣٠٧.

(٢١)- الموسوعة الفلسفية للعلماء السوفييت، مصدر سابق، ص٥.

(٢٢)- د. هادي فضل الله، مدخل إلى الفلسفة، دار الموسم للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٤م، ص١٧٣.

(٢٣)- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار آفاق لتوزيع والنشر القاهرة، بلا تاريخ، ص٣٢٣ وما بعدها.

(٢٤)- المجتمع العربي، القاهرة، ١٩٦١م، ص٣٥٤.

(٢٥)- نظرية علم الاجتماع، الطبائع والنماذج، لندن، ١٩٦١م، ص٣-٢٧.

(٢٦)- فلسفة ابن خلدون الاجتماعية -أطروحة في باريس، ١٩١٧م، ترجمها: محمد عبد الله عنان، ١٩٢٥م، نشرتها: لجنة التأليف والترجمة وزارة المعارف، ص٥٦-٧٥.

(٢٧)- قمنا بتلخيص آراء غوتيه ولاكوست بتصرف من خلال كتاب لاكوست «ابن خلدون واضع علم ومقرر»، ترجمة: زهير فتح الله، ١٩٥٨م، ص٩٩، وكذلك لكتاب لاكوست العلاقة ابن خلدون، ترجمة: ميشال سليمان وفارس غصون، الصادر عن دار كتاب الغد للنشر والتوزيع.

(٢٨)- الأول صدر عن مركز الإنماء القومي مترجماً، ١٩٩٣م، والثاني صدر عن وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٢م.

(٢٩)- معارك التنويريين والأصوليين في أوروبا، مصدر سابق، ٢٠١٠م، ط١، ص٢٠٨.

(٣٠)- الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص٢٣٩.

(٣١)- انظر الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص٢٣١.

(٣٢)- المنهج التجريبي، تاريخه ومستقبله، R- Liklirk، ترجمة: د. حامد الطاهر، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٤٩-١٥٠.

(٣٣)- الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص٢٣٩- ٢٤٠.

(٣٤)- المنهج التجريبي، مصدر سابق، ص١٥٠-١٥١.

(٣٥)- المصدر السابق، ص١٥١.

(٣٦)- المصدر السابق، ص١٥٢.

(٣٧)- المصدر السابق، ص١٥٣.

(٣٨)- الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص٥٨٤.

(٣٩)- معارك التنويريين والأصوليين و، مصدر سابق، ٣١٦.

أنماط بناء القصيدة عند فايز خضّور

د. جمال أبو سمرة

المفهوم والمصطلح

يُعرّف البناء بأنّه «التصوّر الكلي للقصيدة، وطبيعة المراحل أو المفاصل أو نقاط الارتكاز التي تُبنى عليها، وما يكون بينها من علاقات وصلات لغويّة أو انفعاليّة أو جماليّة»[1]، وتتعدّد أنماط بناء القصيدة وفقاً لطبيعة تجربة الشاعر الشعوريّة، وما تمليه عليه طبيعة الموضوع الدلاليّة؛ لذلك كان «لابدّ للشاعر أن يوفّر لتجاربه نماذج تشكيليّة متنوّعة البناء لها القابليّة والقدرة على الاستجابة لتنوّع أنماط تجاربه وتداخلها»[2]؛ إذ إنّه «لابدّ من النظر في مدى قدرة الشكل ذاته على الإثارة والعمق والشموليّة، وأيّ تغاضٍ عن لعبة الشكل سيجعل من المضمون صنميّة جامدة... فالشكل، ولا سيّما عند المبدعين، يقوم بعمليّة استجرار ودفع للشاعر نحو مستويات جديدة تستدعي بدورها الخوض في غمار مضامين جديدة تفرضها عمليّة التفاعل التي تتمّ في صميم العمل الأدبي والفنّي»[3]، ذلك «أنّ الإطار ذو تأثير قوي على مضمونه إلى درجة أنّ هذا المضمون تتغيّر دلالته إلى حدّ بعيد بتغيّر إطاره»[4].

ولا يكتسب البناء قيمته من النمط الذي يتشكّل فيه؛ «لأنّ البناء نفسه لا يملك قيمة في حدّ ذاته، وإنّما القيمة في طريقة التعامل مع البناء، وأسلوب التعبير من خلاله»[5] فـ«ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعيّة جماليّة إلا في حياة القصيدة، في حضورها بوصفها وحدة وكلّ، ذلك أنّ النظر إلى الشكل بحدّ ذاته أو إلى المضمون بحدّ ذاته، قتلٌ للأثر الفنّي...

إنّ واقع القصيدة بوصفه حضوراً مشخّصاً في هيكل ما، هو شكلها، فشكل القصيدة هو القصيدة كلّها: لغة غير منفصلة عمّا تقوله، ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه، فالشكل والمضمون وحدة في كلّ أثر شعري»[٦]، وعلى هذا فإنّ جدليّة العلاقة بينهما تحتّم علينا النظر إليهما نظرة شموليّة متكاملة، لا ينفصل فيه المعنى عن المبنى؛ «ذلك أنّ العلاقة بين الشكل والمضمون...وحدة لا يمكن انفصامها؛ فالشكل ينبع من طبيعة المضمون، والمضمون هو الذي يخلق الشكل ويحدّده»[٧]، ومن هنا تنبع أهميّة التكامل في النظر إلى العمل الأدبي بكلّ مكوّناته الدلاليّة والبنائيّة؛ إذ «إنّ دلالة أي نص شعري ليست في معنى افتراضي مسبق له؛ وإنّما هي محصّلة مجمّعة لكلّ وسائله الإشاريّة والمجازيّة وتكنيكه في التعبير والرمز، من هنا تصبح طريقة القول جزءاً جوهريّاً وعنصراً مكوّناً للقول ذاته، وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها»[٨].

تتعدّد أنماط البناء في قصيدة خضّور؛ وفقاً لطبيعة التجربة التي تمثّلها، وتعدّد أشكالها، وتنوّع الرؤى الشعريّة التي يطرحها؛ ممّا وفّر لشعره تنوّعاً في الأنماط التي اتكأ عليها في سبيل قول ما يريد قوله، بحيث يمكن لمتتبّع شعره أن يلحظ أنماطاً عديدة للبناء داخل القصيدة الواحدة؛ إذ من النادر أن نجد للشاعر قصيدة يحكمها نمط واحد من البناء، ولكنّ ما يمكن لنا تتبّعه في هذا الفصل هو نوع البناء الذي يشكّل بروزاً على مستوى الشكل الشعري بمستوييه الداخلي والخارجي، فـ«في الوقت الذي تكون فيه أشكال عديدة ممكنة داخل مجموع معيّن يبرز أحد هذه الأشكال برسوخه وثباته؛ أي بخاصيّته في شدّ الانتباه...»[٩]، وبناء عليه يمكن لنا أن نلحظ عند خضّور أنماط البناء الآتية[١٠]:

١- البناء التوقيعي:

يعتمد البناء التوقيعي للقصيدة الشعريّة على مهارة الشاعر في استخدام اللغة من خلال تحقيقه «أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف والتبئير، على النحو الذي يستوعب عموم التجربة بأقلّ مساحة كتابيّة ممكنة»[١١]، لذلك فإنّ القصيدة في البناء التوقيعي تنحو منحى الإيجاز اللغوي، الذي يحفل بزخم التجربة وغناها، ويقدّم خلاصة رؤيا الشاعر، تجاه القضايا الحياتيّة المطروحة بوعي وتركيز، من غير إسراف في الكلمات، بوساطة طرح زوائد لغويّة أو تراكيب يمكن الاستغناء عنها، إذ تغدو اللغة موجزة إشاريّة مدهشة، تحمل كثيراً من المعاني في كلمات قليلة، «فالتوقيعة هي الوحدة الحيويّة في الشعر، التي لا تقبل الاختصار»[١٢]،

فــلا يمكن حذف بعض كلماتهــا من غير الإخلال بالمعنى، وزعزعة المبنى، لذلك فإنّ البناء الشــعري في قصيدة التوقيعة «وإن بدا ســهلاً إلا أنّه يفشل في إحداث التأثير المطلوب، إن لم يحسن التكثيف واختيار اللقطة الغريبة والمتميّزة، واعتماد الصدمة أو المفارقة، تعويضاً عن الإشــباع الذي توفّره القصائد التي ترصد بأناة تجربة شاعريّة كاملة»[13]، كما أنّها تعتمد النهايات الحاسمة التي تمثّل الذروة وصفوة القول، في إحداث الدهشة التي تتكشّف عن خيال خصب، فتهزّ القارئ وتستحوذ على إعجابه، وتمتعه بجماليّتها وتهزّه بطرافتها ومفارقاتها؛ إذ تشكّل التوقيعة «إحدى ضربات الشعر الحديث، (بوصفها) القصيدة القصيرة المركّزة الغنيّة بالإيماء والرمز والانســياب والتدفّق»[14]، لتكثيفها وإيجازهــا، وهي تنطلق في جوهرها من عمق الرؤيا التي ترصد تجربة حياتيّة بأقل قدر من الكلمات، وكأنّها تنطلق من مقولة النفري: «كلّما اتسعت الرؤيا، ضاقت العبارة»[15]، فتكمن بذلك عظمتها «في عمقها الذي يختزن أكبر قدر من الإيحاء أو اللمحات الدالّة، ويجعل المعنى لا نهائيّاً»[16].

ظهرت قصــائد خضّــور ذات البناء التوقيعي في مرحلة مبكّرة من نتاجه الشعري، كما نجد في مفتتح ديوانه الصــادر عن وزارة الثقافة، قصــيدة «فاتحة الأسفار الأولى» المؤرّخة عام ١٩٥٨م التي يقول فيها:

لعنتني أمي من صغري

من غيري يهفو للعنةْ...؟!

ألأني كنت ألصَّ البيض

والقمح لأبتاع الحلوى؟!

أم أنّي من أعصاب البلوى

كوّنت لأرفض حتى الرَّفض!![17]

يقدّم خضّــور سمات شخصــيّته للمتلقّي منذ البدء، هذه الشخصيّة التي تلاحقها اللعنة منذ الطفولة المبكرة، وستبقى تلاحقه، إضافة إلى أبرز سماته، وهي الرفض الذي تنبض به أفكار شــاعرنا، بوصــفها جزءاً من تكوينه النفسي، لذلك فإنّ صــداها ينعكس شعريّاً في كلّ مــا كتب، فنجدها تنبض من جديد في ديوان أريج النار في قصــيدة «برزخ» المؤرّخة بالعام ٢٠٠٦م، التي يقول فيها:

من نسيج اللهيبِ انجدلتُ

جسدي مسرحٌ دائريٌّ، وروحي ستارْ..

قال لي الراحلونَ إلى العتمِ: إنّي وصلْتُ..؟؟

قلْتُ: لمّا أصلْ بعدُ.

عرقلَ برقَ رؤايَ نحيبُ النهار..؟(١٨)

فخضـور ما زال كما هو قبل ثمانيةٍ وأربعين عاماً، رجلاً مُسـتفَزّاً، يأبى إحساسه بالتفرّد إلا أن يطرح نفسه شخصاً مختلفاً، وهو يتعالى على الطين الذي جُبل منه، تعالي الشيطان على ابن آدم كما ورد في القرآن الكريم، بطرح تكوينه الناري، القائم على سرعة الغضب والثورة والتمرّد، ويتماهى خضّور مع هذه الحال ليظهر عنصر المفارقة في خلق معادلة جديدة يغدو فيها الجسد مرتكزاً للصراعات النفسيّة والموضوعيّة، بما تحمله كلمة مسرح من صراع بين الخير والشر، وتفكير باطني، وتقابل بين الذاتي والموضوعي، بينما يغدو الروح ستاراً، يخفي وراءه هذه الصراعات، وهو ما يخالف الطبيعة الإنسانيّة التي يكون فيها الجسد قناعاً يمكن للإنسان أن يخفي وراءه ما يعتمل في نفسه من أفكار وآلام، ويصعّد خضّور من حدّة الموقف الجدلي القائم على التقابل، ليدخل الحوار الخارجي على النص، فيزيد من دراميّة المشهد، ويظهر من جديد صوت الشاعر المتعالي الطموح الذي لا يعوق تقدّمه سوى جعجعة أولئك الذين يهرعون إلى موتهم (الراحلون إلى العتم)، في أسطرة الموقف، بما يمثّله العتم هنا من إشارة إلى العالم السفلي المظلم، عالم الموت، وهذا يستدعي الحالة المقابلة لأولئك، حالة الشاعر الساعي إلى الخلود / برق الرؤى/ بامتلاكه الرؤيا، ومن ثمّ يكون الشاعر في مواجهة المجتمع الذي يسعى إلى إحباط طموحه، فتكون المواجهة بين الفرد والمجتمع، في دورة دائريّة مغلقة (جسدي مسرح دائريّ)، تشي باستمرار المعاناة، والصراع المحموم غير المنتهي بين الذات والذوات الأخرى من حولها، في كلّ زمان ومكان.

استطاع خضّور أن يقتصد بالكلمات، فيقدّم للقارئ رؤيته بتركيز مدروس، ويدهشه ببراعته في الجمع بين المتناقضات وصهرها في بوتقة واحدة، من خلال تقديم مشهد درامي غني بالرمز والإيحاء.

ما بين النصّين يمتدّ صراع الشاعر المحموم ضدّ مظاهر الجدب والعقم والخراب، وهو يؤسّس لعالم رحب، تسوده مظاهر الحياة والخصب، على مدى تسعَ عشرة مجموعة شعريّة، تنبثق في طيّاتها قصائد ذات أشكال بنائيّة مختلفة، من بينها البناء التوقيعي، الذي كان

يتمظهر في مقطع شـعريّ هنا أو هناك، في القصائد الشعريّة المتنوّعة، ليأخذ بناءً مستقلّاً في ديوانه «أريج النار» الصادر في العام ٢٠٠٩م، الذي يشكّل تتويجاً لرؤيا الشاعر، وخلاصة لتجربته الشعريّة الممتدّة على مساحة إبداعه الواسعة، كما يطالعنا في نصّ «خيبة»:

يلحّ على كاهلي هاجس الحلم: أنّي محاطٌ

بسورٍ يعانق سوراً،

يشاجرُ سوراً من الداليات

الحبالى، الولودات، والمتئماتِ

بشتّى لآلي العنبْ..!!

فأُهرعُ مغتبطَ النفس، أسألُ صدرَ الجهاتِ،

وشمسَ الحياةِ، عن الخاطرِ المستبدِّ:

فأينَ، وأيّانَ مأمولُ «رؤياي».؟!

ما من مجيبٍ «ولم يبقَ في الكرمِ

غيرُ الحطبْ..!»

«تعلّلتُ بالوعدِ عمراً. وعلّلني الحلمُ، لكن كذب.»![19]

إنّها صـدمة الشاعر تجاه الحياة، يقدّمها عبر رؤية تراجيديّة سوداء، يكسوها ألم الشاعر بعد انسـداد آفاق الأمل التي رسـمها، وناضل من أجلها، فما وهبته سوى العقم والشيخوخة، بعـد أن أفنى حياته من أجل خلق معالم الحياة والخصـب والانبعاث، فقدر الشـاعر التعب والعناء والشقاء، وهو يعود بخفّي حُنين، بعد مسيرة نضاليّة طويلة، تلخّصها ذروة النص، في نهاية قصيدته، بكل ما فيها من تركيز، وتبئير في تمثّل صرخة الشاعر (تعلّلتُ بالوعدِ عمراً. وعلّلني الحلمُ، لكن كذب!)، التي تشي بعجزه وإحباطه واستسلامه.

وتأتي توقيعات أخرى لتصـبّ في المنحى نفسـه، ولكنّها تترجم مبدأه في الحياة الذي لا يحيد عنه وهو الصـدق، وهذا ما جعله المعبّر الأقدر عن هموم الطبقات المسحوقة، كما يطالعنا في توقيعته «عدالة»:

لأنّه لا يقتفي مآدبَ الخداعْ،

أنصارُهُ تكاثروا في بيدر الجياع..!![20]

عبر سطرين شعريّين يقدّم الشاعر لقرّائه الرؤيا المكثّفة المركّزة، في أنّ العدالة تقتضي أن يُجزى الصــدق بمثله؛ فلأنّ الشــاعر صــادق يعبّر عن صــوت الفقراء، كان جمهوره من الفقراء، وهذا بدوره يســتدعي الضفّة المقابلة، في أنّ الشاعر المزوّر للحقائق، الذي يسعى ليكون شــاعر الأمراء والبلاطات، ســيكون جمهوره من المترفيــن المتملّقين، وفي هذا غمز بالآخرين، واتّهام لهم.

تشع هذه التوقيعة بأبعاد الشاعر النفسيّة، وتكشف جوانب ثقته بنفسه ونظرته الإيجابيّة الواثقة تجاه مســيرته النضــاليّة، وترضــي غروره بمديح ذاته، وهي تنحو منحى بلاغيّاً في تحقيق ما يُســمّى في البلاغة بـ«المدح بما يشــبه الذم»، وهي من جانب آخر ترســم البعد السوداوي التراجيدي، الذي يجزي الصدق بالخذلان والحصار والنكران.

تســتمرّ توقيعات الشــاعر على هذا المنحى في أخذها أبعاداً إيديولوجيّة وأســطوريّة، تتقافز في طيّاتها الآلام والأحلام، وتسوســها مظاهر البؤس والحرمان والجدب واليباس...، ففي قصــيدة «ضياع» يطالعنا الشــاعر برؤيته تجاه الحياة بعدما جرّب فيها ما جرّب، وذاق ما ذاق:

هي الحياةُ غابةٌ غامضةٌ،

متاهةٌ مبهمةٌ

ولا طريق...!!

هي الحياةُ غابةٌ موحشةٌ

واحسرتاهُ.

لا رفيقْ...!![21]

تتقابل في النص مظاهر الخصــب والجدب، وعلاقة الإنسان بهما بوصفه المحور الذي يتمركــزان حولــه، فإذا كانت الحياة بوصــفها غابة، ذات مؤدّى إيجابيّ على الخصــب، فإنّ تمركز «لا» في الطرف المقابل لها يشــكّل المفارقة، التي تســلب الحياة بالنســبة إلى شعور الإنســان/ الشــاعر بها، كلَّ منحى إيجابي، فنفي وجود الطريق والرفيق في حياة خصــيبة، بؤرة يتمركز عليها إحســاس الشاعر بالغربة والضياع، إذ لا فائدة من وجود الجمال والروعة خارج إحساسنا بهما، لذلك ينقلب الشاعر إنساناً وجوديّاً عدميّاً في إحدى توقيعاته المعنونة بـ «لذّة» فيقول فيها:

أعذب ما في الكون رهزةٌ جليلة الإيغافِ

والإراقةْ..!

وغفوةٌ مخمورةٌ

وديعةٌ

.يا ربّ.

دونما إفاقةْ..![٢٢]

الجنس والموت، القطبان اللذان يختزلان رغبة الشاعر، ويمثّلان هروبه من واقعه المرير العقيم، وانكساراً داخلياً يحياه الشاعر، ففي الصورة الأولى يستحضر الشاعر ما يدلّ على الفعل الجنسيّ (الرهز)، ولكنّه لا يستدعي المرأة/ الحبيبة رمز الخصب، بل يقتصر على عنصر المتعة، الذي يحوّله إلى كائن وجوديّ، وفي الصورة الثانية يتمنّى الموت الذي هو بداية الحياة، ولكنّه يشترط فيه عدم الإفاقة، ليكون بذلك إنساناً عدميّاً سوداويّاً، ولكنّ ذلك ردّ على الحياة بمنغّصاتها وما أذاقته للشاعر من مرارات.

وتأخذ بعض نصوص التوقيعة عند خضور طابع البوح الوجداني الرفيف، فتتمركز الدوال حول الذات الشاعرة، لتعبّر عن مدخلات النفس ولواعج الأسى والحزن في رصد الإحساسات الداخليّة للشاعر، كما يقول في توقيعة له معنونة بـ «مرارة» تأخذ منحى وجدانيّاً غنائيّاً عذباً:

يا هذا القلبُ الراعفُ، بين ضلوعي.

لا أذكرُ يوماً،

شرَقَتْ فيه الشمسُ

ولم تستأنس بدموعي..!![٢٣]

يترجم خضّور مأساته عبر رصد أحواله النفسيّة في استذكار لحظات الماضي، بنبرة غنائيّة وجدانيّة حزينة، وهو يخاطب قلبه الوالغ في الألم، الذي تتمخّض عنه الدموع في فيضانها المستمرّ استمرار شروق الشمس، في حركة دورانيّة، تشي بعدم الانتهاء، وهو يزاوج بين الجمل الإنشائيّة والخبريّة في مناجاة وبوح ينبضان بالحركة والدوام (القلب النابض، وشروق الشمس، وهطول الدموع)، التي ترسّخ أثر الحزن عبر الدوران الزمني لحركة الحياة.

ولا تغيب الحبيبة عن ذهن الشاعر فيبوح لها بلواعج نفسه ورغباته، كما تطالعنا توقيعته «تواضع» التي يقول فيها:

لا تغدقي عليه بالهباتِ،

في فواحش الهدايا.

تكفيه منك قبلةٌ لهفانةٌ

وآهةٌ،

تفجّرُ الحنايا..!![24]

تختصر هذه التوقيعة في أبعادها الإيحائيّة، نظرة الشاعر إلى الحبيبة، التي يرى فيها ركن الحنان، ويطلب إليها أن تتخلّى /لا تغدقي/ عن عطائها الموضوعي بفعل الحصول على مقتنيات ثمينة تهبها للشاعر، مقابل الاكتفاء منها بالمنح الذاتيّة؛ الحنان المتمثّل بالمقاربة الجنسيّة (القبلة . الآهة)، فهي الأثمن والأغلى في نظره وهي كلّ ما يحتاجه.

يقابل الشاعر بين بنيتين؛ موضوعيّة وذاتيّة، وترصد البنية اللغويّة متتابعات لغويّة، وجودُ بعضها سببٌ في تولّد بعضها الآخر، فتكون بذلك (لا تغدقي) نتيجة سببيّة للاكتفاء، وتأتي الجموع بما تمثّله من الكثرة (الهبات – الفواحش – الهدايا)، ضئيلة إذا ما قيست بمنح الحبيبة على انفرادها (قبلة – آهة)، فينتصر بذلك الذاتي بحميميّته على الموضوعي الذي يغدو ضئيلاً محتقراً، قياساً بالأوّل، وفي هذا دلالة على حرمان الشاعر من الحنان الذي يبحث عنه مقابل التخلّي عمّا سواه، وهو ما كرّره الشاعر مراراً في أشعاره، كما في قوله:

(«بابا» أتيتك أبتغي رؤياكَ؛

لا خمراً، ولا خبزاً، ولا نقداً، ولا تبغاً...

ولا شيئاً أريدُ، سوى «الـ...حنانْ»..؟)[25]

ولا يقتصر البوح على علاقة الشاعر بذاته وحبيبته؛ إذ نراه في بعض توقيعاته يتجه إلى البوح عمّا يعتلج في نفسه نحو خالقه، كما نراه يقول في توقيعته «غناء»:

اللّه ليس نائياً. كما ظننْتُ. عنّي؛

يا طولما، إن أغطشَ الكلامُ،

وادلهمّ في دمي،

سمعتهُ يغنّي..!![26]

علاقة الشـــاعر بخالقه علاقة ذاتيّة داخليّة سحريّة، ترتبط بالإلهام الشعري، ففي زحمة القول، ينبثق إيمان الشاعر انبثاقاً ذاتيّاً، من غير استدعائه، فهو موجود بالفطرة على عكس ظنّ الشـــاعر، الذي يحســـب أنّ الله بعيد عنه، بحكم انصرافه عن ممارسة الطقوس الدينيّة، وهو بهذا يؤكّد زيف المظاهر الدينيّة، وينتقل بثقافة التديّن إلى ثقافة جديدة تتجاوز الطقوس والمظاهر إلى الأحاسيس الداخليّة، والإيمان الباطني.

وتأخذ بعض التوقيعات عند خضّور منحى تساؤليّاً استنتاجيّاً، سعياً منه إلى إقرار حقيقة ما، كما في توقيعته «صلاة» التي يقول فيها:

هل سمعتمْ صلاةَ الشجرْ.؟

إنّها لا تبوح بسرّ التبتّلِ

إلا إذا دغدغتها أكفّ العصافيرِ،

أو أرعشتها شفاهُ المطر.!!(٢٧)

يبني الشـــاعر توقيعته على الاستفهام، الذي يقدح ذهن القارئ، ويخلق عنصر المفاجأة في ربط عنصـــرين؛ ذهني (الصلاة)؛ بوصفها مناجاة داخليّة، وحسّي (الشجر)؛ عبر التقاط الحساســـيّات وابتداع الجزئيّات الرابطة بينهما، بفعل النشـــاط التخيّلي، فإذا كانت صـــيغة الاســـتفهام تمثّل عتبة الاستهلال الشعري، التي تحفّز القارئ للانطلاق عبرها إلى استكشاف كنه الصلاة والشجر، والعلاقة بينهما، فإنّها سرعان ما تنتقل بالمتلقّي إلى عالم أرحب، عبر كشـــف الشاعر عن سرّ الشـــجر، لتضـــعه أمام مفاجأة أخرى، تحفّزه على البحث عن مرمى الشـــاعر، والمقولة التي يكتنز بها النص، فقصـــديّة الشاعر أبعد من ربط عناصر وجزئيّات، بقالب لغويّ أنيق؛ وحشـــد صور، وأنسنة عناصر الطبيعة وبثّ الحياة فيها، إذ لابدّ من مقولة يسعى إليها الشاعر، فانحناء الشجر وتبتّله وتواضعه، نابع من حيّز امتلاكه المواهب الكثيرة، والمثيرات الجماليّة التي تصـــبّ في تفاعله مع عناصر الطبيعة، فتنطلق حينئذٍ متناغمة مع أهواء النفوس، وكذلك الشـــاعر الذي لا يبوح إلاّ بمحرّضـــات تتمخّض عنها روحه بأســـرار الإبداع والجمال.

تنمو قصيدة خضور في بنائها التوقيعي نموّاً خصباً، فتزاوج بين التكثيف اللغوي وعمق الدلالة، وهي ترصـــد بوعي رؤيا الشاعر، وتقدّم فلسفته تجاه قضايا حياتيّة متنوّعة، في بوح وجدانيّ رقيق، يمتزج بالحس الدرامي، عبر رصـــد مكنونات الشاعر وتجسيده مختلف أنواع

الصــراع الداخلي والخارجي، بقالب تصويريّ جميل، ممتزج بعناصــر المفاجأة والمفارقة، التي تُمتع القارئ وتصدمه وتثير دهشته في آن معاً، بقالب لغوي يعتمد التكثيف ويحتفظ لها بغنى الدلالة والإيحاء في انسيابيّة وتدفّق.

٢- البناء التشكيلي:

تقوم القصيدة في البناء التشكيليّ على «رصد عناصر تكوينيّة، وتحديد هيئاتها وألوانها وأشكالها، لتوحي بدلالات مختلفة»(٢٨)، و«تعتمد في بنائها على عناصر تشكيليّة محض كاللون بقيمه المباشــرة وغير المباشرة، والضــوء والعتمة والظل وغيرها»(٢٩)، وهي بهذا تقوم على «أسس تقنيّة مستمدّة من الفنون التشكيليّة البصريّة المعتمدة على العناصر المرئيّة والمقاييس الشكليّة، فالشاعر يقدّم فكرته الشعريّة في صورة تجسّد المعاني الشعريّة والمواقف الوجدانيّة في تشــكيل محســوس يهدف إلى تحقيق الانســجام والتآلف»(٣٠)، وقد عملت هذه القصيدة «علــى الإفادة من كلّ ما هو متاح أمامها للاتّجاه نحو آفاق جديدة لإثراء وتعميق وتخصــيب تجربتهــا، عبر التداخل والأخذ من الفنون المجاورة وتطويــر إمكاناتها الإبداعيّة والتعبيريّة باســتثمار هذه التقانات الوافدة، وقد تدخّلت في جوهر الحساســيّة الشــعريّة، وأسهمت في إنتاج جماليّتها وتشــكيل رؤاها، ورفد أنموذجها بكل ما هو ممكن؛ لبلوغ أعلى قدر ممكن من قوّتها الشعريّة على صعيد الصياغة البنائيّة والتواصل في التلقّي»(٣١).

يقدّم خضــور بعض قصــائده معتمداً هذا البناء، للوصــول إلى عقل المتلقّي وقلبه معاً، بوســاطة إبراز مفاصل جماليّة تعتمد التشــكيل في لمّ شتات العيّنات الماثلة أمامه، ليوظّفها في رصــد مكنونات نفسه تجاه العالم الخارجي، كما في قصيدة «مصادفات»(٣٢)، التي يظهر فيها هذا النمط من البناء بتفاوت بين مقطع/ مصــادفة وأخرى، من مقاطعها/ مصادفاتها الأربع والأربعين، ولنأخذ المقطع/ المصادفة الخامسة، وفيها يقول:

أسطحُ القرميد، والأشجارُ، والأشياءُ تنأى، تتسرّى مسرعَهْ...

مثلَ قطعانِ المواشي الجائعهْ...

أجفلتها زلزلاتٌ، من عُواءاتِ ذئابٍ، وانفجاراتٍ. خطر..!!(٣٣)

يفرض النص الشعري السابق عناصر البناء التشكيلي منذ الجملة الاستهلاليّة للمقطع، فتبرز ماثلة أمام الأعين، عبر طرح عناصرها المادية المألوفة للمتلقّي، لتمثل في خياله على شكل لوحة فنيّة ذات ألوان وأشكال وحجوم، تؤدّي دورها في إثارة الانفعال وبث الدلالة، فأسطح

القرميد، والأشجار، والأشـياء بدلالتها المتنوّعة غير المتخصّصة بشيء، تفتح أمام المتلقّي آفاقاً واسعة للتكهّن والتخيّل، تشكّل خطوط اللوحة الأساسيّة في تموضعها المكاني، وتضفي عليها ألوانها وصـبغاتها، فيظهر اللون الأحمر (القرميد)، والأخضـر (الأشجار)، وحزمة من الألوان اللامحدودة التي تتمثّل بالأشياء، ويتبادر إلى الذهن اللون الأصفر بحضوره القوي عبر استحضار صورة الأغنام، وكذلك يترسّخ في الذهن اللونان الأحمر والأسود الملازمان للدّالين (الانفجارات ـ خطر) اللذين يترافقان دوماً مع مشهد الخراب والدمار والدماء، وتأتي الجملة الفعليّة (تتسرّى مسرعة)، لتسقط عليها بعداً زمانيّاً، عبر إضفاء الحركة عليها، وتأتي صورة قطعان المواشي الجائعة التي يتهدّدها الخطر، لترصد هذه الحركة وتضبطها، إذ تتضح من خلالها سـرعة مرور الأبعاد المكانيّة السـابقة أمام الأعين وابتعادها المتزايد، وتطرح البعد النفسي الذي أسقطه الشاعر على نصّه، وتجلّى فيه التوتّر والخوف والقلق والرهبة.

يتقدّم الشـاعر بطرح أبعاد مكانيّة جديدة على نصّه، فيأتي بصورة الغيم بتشكّلاتها الفنيّة، المتجلية بأبعاد وأشكال ورسوم مختلفة، ولكنّها مضبوطة بإيقاع نفسيّ يوحي بالرهبة والخوف:

وبساطُ الغيم يعلوها، ويلهو بخيالاتٍ من الوهم: رسوماً وشُكولاً مفزِعهْ..!!

شكّلتها الريحُ، تكويناتِ حُلمٍ، أزرقِ النشوةِ،

ينداحُ طليقاً، فوقَ حدّ الكونِ: لا سقفَ ولا جدرانَ،

تثنيهِ عن الفيضِ الشموليِّ، ولا خطَّ سراطٍ يُحتذى، أو قارعهْ!![٣٤]

تدخل ألفاظ خضور عالماً تشكيليّاً، عبر طرح ألفاظ فنَّي الرسم والنحت؛ (رسوماً وشُكولاً ... شكّلتها ... تكوينات، أزرق... التجزيء...)، وينتصر الشاعر للطبيعة في التصريح بواقعيّة لوحته (شـكّلتها الريح)، وانتصـاره للون الأزرق الذي وصـف به الحلم لون الامتداد والنقاء والصفاء، ومنحه بعداً أسـطوريّاً يمتدّ عبره في الماورائيات (ينداحُ طليقاً، فوق حدّ الكونِ: لا سـقفَ ولا جدرانَ، تثنيهِ عن الفيضِ الشـموليِّ، ولا خطَّ سـراطٍ يُحتذى، أو قارعةٌ!!)، وينعتق من كلّ قيد، وفي هذا انتصار للحريّة؛ حريّة التعبير بالقلم/ بالريشة...التي لم تُدجّنها بعد يد الإنسان:

إنّها حريّةُ الريحِ التي ما روّضتها، بعدُ، أعصابُ البشرْ..!!

حين راحتْ تنثرُ التشويهَ،

والتجزيءَ، والتزويرَ،

((وعياً وخلاصاً عالميّاً)) فلسفاتٌ بائراتٌ مدقعهْ..!![٣٥]

يدخل خضّـور مرحلة الموازنة، بين ما تصنعه يد الطبيعة بعفويّتها، وما يصنعه الإنسان المُستهلك المُسيّس الذي روّضته الفلسفات البائدة الماديّة «مدقعة»، فراحت تنشر الفوضى والتجزئة، وهو ما يتنافى مع اللوحة التي رسمها خضور، وتنعدم فيها الحدود وتنفتح الآفاق على اللامحدود.

أدّت هذه الحالة إلى ما ولّد لدى الناس الخوف والنفور من مفارقة ما اعتادوا عليه، ووطّنوا أنفسهم على تقبّله، ليشكّل لديهم الأصل الثابت، بينما غدا في نظرهم ما رسمته الطبيعة وأعادت به الحياة إلى أصلها من الوحدة والحريّة صورة طارئة، لا يمكن قبولها:

يومها أدركتُ سرَّ الخوفِ والجفوةِ. بينَ الناسِ. ممّا أنبتته الزوبعهْ..!!

وتبيّنتُ فضاءَ الحقِّ من رمزِ المطرْ:

فاتحاً أفقَ مناراتٍ وضاءٍ، لا مرايا.

صافقاً وجهَ البرايا:

حانَ خلعُ الأقنعهْ.

كي يرى الأعشى مضامينَ النوايا،

خلفَ رقراقِ المآقي الدامعهْ.

أيّها الرائي عليكَ المرتجى،

«هل لدى الأمواتِ أُذنٌ سامعهْ.؟!»[٣٦]

ومن هنا فإنّ البناء التشكيلي للقصيدة الشعريّة يخلق لدى المتلقّي أفقاً تخييليّاً، بوساطة الربط العضوي بين اللغة والخيال، من خلال المزاوجة بين الكلمة وعناصر التشكيل الفنّي المتمثّلة في الألوان والظلال والأبعاد، التي تتوحّد في التعبير عن التجربة الشعريّة للشاعر، بلبوس يشدّ المتلقّي ويدهشه ويلفت النظر إلى ما وراءه؛ إذ إنّ «الألوان والخطوط والحركات والملامح والحوادث تمتلك دلالات تفسّر الصور بغير ظواهرها، ويكون عندها تثمير الصور أدخل في موضوع الصناعة لأنّه مستند إلى ملكة تعتمد الدربة»[٣٧].

٣- البناء الحكائي:

تعرف الحكاية بأنّها فنّ «مرتكز على السرد المباشر المؤدّي إلى الإمتاع والتأثير في نفوس السامعين، يتخذ موضوعاً له الأشياء الخياليّة والمغامرات الغريبة، وقد يُعنى بالأمور الممكنة

الوقــوع أو الأحداث الحقيقيّة التي يُعدّل فيها الراوي، ويقحم فيها أمالي خياله وإحساســه، ومحصّــلات مواقفه من الحياة»[٣٨]، كما أنّ الحكاية حدث «يمكن أن يلقي ســرده ضوءاً على خفايا الأمور، أو على نفســيّة البشــر»[٣٩]، ويأتي البناء الحكائي وســيلة الشاعر للوصول إلى مبتغاه، عبر بثّ مجموعة من الآراء التي تجسّــد قيمه، فيعمد إلى تمثيلها «بمجموعة أحداث وشخصــيّات؛ يكون ما بينها من علاقات، وصراع مصائر وأهداف، هو المسرح الفعلي للسرد الممثّل أو المرمّز»[٤٠]، الذي «يوجب استرســالاً وترتيباً خاصّــاً للأحداث والأفعال، ويحفّ به زمنان: خارجي وداخلي، وأمكنة يتمســرح عليها الســرد، وتلفّظات ومحاورات تســتكمل بها القصّــة أو الحكاية حبكتها وجوانبها الصراعيّة»[٤١]، باســتخدام كلّ ما يخدمها من إمكانات اللغة «كالاســتباق والتقديم، والتأجيل والتأخير، والتوقّفات والفواصــل السرديّة، والاستهلال والخاتمة، والاسترجاع، أو تسريع السرد، حسب متطلّبات البرنامج السردي للحكاية، وأسلوب مقدّمها، راوياً أو كاتباً، واستضــافتها لإنجاز قصــيدة حديثة لا تنشغل بالوصف عن السرد، وبالغنائيّة عن الترميز، وبالمباشــرة عن الإيحاء»[٤٢]، لذلك فإنّ غنى الحكاية بعناصــر كثيرة جعلها مفتاح الشــاعريّة والتمايز بين الشعراء؛ فـ«بناء الحكاية أهمّ وظيفة من وظائف العمل الشعري، بل هي ما يميّز شاعراً من آخر، وفيها تكمن موهبته وخبرته»[٤٣].

يتجه خضــور في بعض قصائده إلى اســتخدام البناء الحكائي لتقديم رؤيته حول قضيّة معيّنة، ومن هذا ما نجده في قصــيدة «لينا تركب قطاراً وتقرأ في دفتر الصــحراء»[٤٤]، التي يبدأ فيها الشــاعر من العنوان بتقديم عناصــر حكايته؛ فالشخصــيّة الرئيسة فيها هي لينا، والحدث هو ركوب القطار وهو حدث عاديّ لا يشــي بأيّ جديد، وهنا يكمن عنصــر التشويق الــذي يكمن في انتظــار المتلقّي الحدثَ الذي يهــزّه، أمّا المكان فهو القطار تُضــاف إليه الصــحراء بوصفها المكان الذي يسير فيه، ويتجلّى عنصــر الزمان من خلال كلمة «السفر» وفيها الاســتغراق الزمني للحدث، وهو ما يهيّئ القارئ نفسيّاً للدخول في الحكاية من خلال هذه العناصــر المألوفة التي لا تقدّم شــيئاً طارئاً على معرفة المتلقّي وإدراكه، وهي من ثمّ تحفّزه لانتظار ما سيأتي ويلبّي طموحه في الاستماع إلى حكايةٍ ما يحكيها الشاعر.

يفضــي العنوان إلى ستة مقاطع شعريّة مرقّمة تتداخل فيها الأصوات من خلال استخدام الشــاعر تقنيّات كثيرة من ســرد وحوار وقصّ حكائيّ يتدخل فيها صــوت الراوي، كما في المقطع الأول:

منهكٌ يا قطارَ البراري.

عندما ينضحُ الوهجُ من سرّة القاطره،

مقلةً تتصيّدُ ثدياً حنوناً، رمى جمرةً،

حبّةً من حصى البحرِ.

قُل: كرزةً غضّةً، ودّعَتْ أهلها.. كيف.؟!

قُلْ: حَلْمةً...حلْمةً من نحاسٍ مدمّى،

تُراودها إصبعٌ، شَفةٌ شقّقت قَشرها الهاجرهْ..!![٤٥]

يبدأ الشـاعر الاستهلال الشعري بصوت الراوي الذي يروي الأحداث انطلاقاً من الرؤية الخارجيّـة للحدث؛ إذ «يبدو الراوي في هذا النموذج حياديّاً تجاه ما يرويه، جاهلاً بدلالاته، ويتحوّل الراوي...إلى مجرّد مراقب يكتفي بالسرد»[٤٦]، ليؤدّي بعدها دور المتأمّل الذي يتحلّى بالحكمة، فيستخلص العبر للمتلقّي، بعد أن يقدّم رؤيته عبر سرد الحدث.

يستـهلّ الشاعر/ الراوي نصّه بجملة اسميّة تشـي بثبات ما يضفيه على القطار من أنّه مُنهك، وهذا ما ينسجم منطقيّاً مع ما يتسم به القطار من السير الدائم الذي لا يعرف التوقّف إلا في محطّات يستـأنف بعدها الحركة عبر مدارات زمانيّـة ومكانيّة غير محدودة، كما أنّ كلمة منهك توحي. في جملة ما توحي به. بالاستغراق الزماني للعنصـر الأهم وهو المكان الذي تدور فيه الأحداث (القطار)، وعليه فإنّ القطار مسرح الحدث ضارب في عمق الزمن، كثير الترحال، وشاهد على كثيرٍ من الأحداث أيضاً، ويأتي الشاعر هنا بالاستدراك الزماني: «عندما ينضـحُ الوهجُ من سـرّة القاطره» ليربط به إنهاك القطار بالفعل الحركي الذي يعلن انطلاقة القطار، وهنا تتكشّف معاني الجملة التي تنتقل بالقطار من حيّزه الوظيفيّ إلى حيّز جديد يؤنسـن فيه الشاعر قطاره، لتغدو انطلاقة إنهاكه قائمة على أنّه شاهدٌ على الأحداث لا مسرحٌ لها فحسب.

ينتصـر الشعري على السردي في الجمل الشعريّة، ويتوقّف زمن القصّة كليّاً عبر الوصف الذي يسهم في تحريك العمل وفي تحريك أحداثه، ولكنّه يعيق حركة سير الوقائع[٤٧]، فتتوالد فيه الصـور، وتنبثق منه الرموز الإيحائيّة، فيغدو القطار رمزاً للعمر الذي يمضي بلا هوادة في دروب الحياة الموحشـة/ الصحراء، والمقلةُ عينَ القدر التي تتربّص بالمصير الإنسانيّ، والإصبعُ يد الدهر القاسية التي تستبيح كلّ ما هو أثير وجميل.

ينفتح الاستهلال الشعري على الحدث بعد إثارة التشويق لدى القارئ، الذي مازال ينتظر، لتأتي بعده الجملة التي تلخّص الحدث:

((آهِ كيف تأتّى لهذا النعاس المباغتِ غيمُ الهطولْ.؟!))[48]

يشير الشاعر هنا إلى الحدث الرئيس في حكايته ولا يقدّمه للقارئ دفعة واحدة، بل يثير تشوّقه إلى معرفته عبر طرحه بجملة إنشائيّة تساؤليّة تحمل كثيراً من الدهشة والاستغراب، ممّا يستدعي من المتلقّي تجميع خيوط الحكاية بين يديه، فيتدخّل الشاعر/ الراوي محلّلاً متسائلاً:

صارَ ما صارَ، سهواً تُرى.؟!

أم فجورٌ من العبثِ العدميِّ انحنى:

تاركاً للفضيحة مجدَ إباحتهِ.. أم جنونُ السُّعارْ.؟!

يا قطار المسافاتِ، أنّى اتجهت، اتَّجهنا.

ينوءُ بنا إرثنا المشرقيُّ،

وتربكُ ألسنَنا لهفةٌ خاسرهْ...!![49]

تسيطر الجمل الإنشائيّة على النص، فتستمرّ بنية التعجّب والتساؤل والنداء بالتدفّق، ممّا يمنحها الحركة والحيويّة، إضافة إلى حضور الفعل الماضي الناقص مكرّراً (صار ما صار)، الذي ينسجم مع أسلوب الفن الحكائي (كان يا ما كان)، متلازماً مع الفعل (تُرى) في صيغة المبني للمجهول، الذي يؤكّد حالة الحيرة والضياع في تلقّي الحدث، متوافقة مع أسلوب السرد في صيغته الماضية من خلال الأفعال (صار . تُرى . انحنى . اتجهتَ . اتجهنا)، والمعاني المستغرقة في الماضي الذي تحمله الأسماء (سهواً : التي تدلّ على انقضاء الزمان بفعل النسيان، تاركاً الدالة على هجرة الحاضر ليصبح من الماضي، إرثنا : المختصّة بتركة الأجداد، اللهفة الخاسرة: بما تحمل من معاني الفقد والحرمان المرتبطة بالماضي)، وينتقل السرد الحكائي بين ضمير الغائب (هو)، الذي يدلّ على الحدث، الذي ما زال محتجباً عن القارئ، إلا في جزئيّاته الصغيرة، وضمير المخاطب (أنت) الذي يخاطب القطار بما يوحي به من دلالات، وضمير الرفع (نا) الدالة على الجماعة، التي حملت معنى الاستلاب وفقد الإرادة في سياقها الجملي (اتّجهنا . إرثنا . ألسننا)، ونقلت التجربة من حيّز الفرديّة إلى حيّز الجماعة، نقلة دراميّة برزت فيها تعدديّة الأصوات والضمائر.

يبدأ المقطع الثاني بصوت الشاعر/ الراوي، الذي يهيّئ للكشف عن الحدث، رويداً رويداً، عبر التمهيد له ببعض الإشارات، التي تشكّل خيوطاً، في نسيج الحكاية المتقدّمة ببطء:

نكهةُ العري قتّالةٌ. آهِ يا دربُ. واحدةٌ،

رغمَ حشدِ اللغاتِ، وتبريرِ لونِ الخياناتِ،

رغمَ ((البراءاتِ)). رغمَ الدموعِ الغزارْ...

يا قطار الصحارى القصيّاتِ،

ما زال ينضحُ نبضُ اللهوفينَ،

توقاً إلى حلْمةٍ تتشهّى تفتُّحَها الريحُ، والأنملُ المرهقهْ..!! (٥٠)

تشي البنية اللغويّة بموضوع القصّة، وتوحي للقارئ بأحداثها، عبر تدفق المعينات الاسميّة (العري. قتّالة. الخيانات. البراءات. الدموع. القصيّات. اللهوفين. حلمة. الأنمل. المرهقة)، التي تُنبئ بأحداث سلبيّة، يحرّكها صراع محموم، تتوالى فيه الأسماء المؤنّثة مفردة وجمعاً، في مواجهة مع جمع الذكور (اللهوفين)، في إشارة إلى طرفي الصراع، لتأتي التقابلات اللغوية معزّزة ذلك (الخيانات. البراءات)، وتندغم جميعها في إيقاع غنائيّ، بتكرار الحروف والكلمات، انتهاءً بالقافية المقيّدة، ليبدأ الراوي من جديد اتّكاءه على الجمل الإنشائيّة التي تضفي على النص الحيويّة:

((ظامئٌ كلُّنا.. يا قطارْ))

كيفَ تنأى بها.؟!

كيف تمضي، وكيفَ يُواشجُ حشدَ الغريبينَ حبْلُ السفرْ.؟!

أيُّها الموكبُ المطمئنُّ،

تُراكَ تناسيتَ أحبابكَ اللاطئينَ،

عراةً. بظلِّ ارتقابِ المطر..؟! (٥١)

تعود (نا) الجماعة من جديد لتحتلّ مكاناً لها بين الضمائر، كاشفة عن الحال الاجتماعيّة التي يسيطر عليها العقم/الجوع الذي تعدّدت مظاهره، من خلال العري، الشبق الجنسي، والعطش، وتأتي المرأة محور الحدث رمزاً للخصب الذي ينأى أمام أعين المترقّبين.

يأتـي المقطع الثالث ليفرج عن جزء من الحدث الرئيس في الحكاية، ويفتتحه الشـاعر بكلمـة (بغتة)، التي تنتقل بالقارئ من حيّز الهدوء والاسـتغراق التأمّلي التحليلي، إلى الحيّز الواقعي باستخدام لغة الحياة اليوميّة في تمثّل المشهد:

بغتةً ينهرُ الموكلونَ بصونِ الأماناتِ،

أهلَ بضائعهمْ:

((هيِّئوا نفسَكمْ، أنزلوا الأمتعهْ...))

نحن لسنا (حريصين عن فقد شيءٍ)

فكلٌّ يفتِّشُ عمَّن وعمّا معهْ..!![٥٢]

يضفي حديث الشخصيّة البساطة والواقعيّة على النص، فتبرز قدرة الشاعر على التعبير في إطار منح المشهد أبعاده، بتحويل لغة النثر إلى لغة شعريّة، ممّا يشكّل نقلة نوعيّة تنتقل به من اللغة الشعريّة الإيحائيّة، ببنيتها العميقة ذات الدلالات الأسطوريّة، إلى لغة الحياة اليوميّة ببنيتها السـطحيّة، مع ما تشـي به من نوع العلاقات الإنسانيّة التي تتبرّأ من تحمّل الأمانة/ المسـؤوليّة، ممّا يضـفي على النص بعداً دراميّاً، عبر تعدّد المستويات وتقابلها على مستوى الأشخاص والأدوات الفنيّة.

يأتي المقطع الرابع لتظهر معه العقدة التي يعبّر عنها الشاعر بلغة سرديّة حواريّة:

ظلّت امرأةٌ، ساكنتْ جفنَها كفُّ إغفاءةٍ، تستلينُ القفارْ..!!

وقتَ أجفلها عاملٌ يكنُسُ القاطراتِ، وفاجأها،

حيثُ فوجئَ: يا أختُ، يا أختُ...

((يا ستُّ)) يا امرأةً لستُ أعرفُ من أينَ.؟!

نحنُ وصلنا، ولسنا بيوتَ انتظارْ..!!

والمساءُ هنا موحشٌ،

والمصابيحُ ليستْ،

.كما ظنَّ غيرُكِ، قبلَكِ. ليسَتْ بشيرَ النهارْ..!!

هَرْولي.. هرولَتْ. كيفَ.؟!أينَ حقيبتُها.. أينَ.؟!. ضلَّتْ بها الذاكرهْ..!!

.((الحقيبةَ... أينَ الحقيبةُ.؟!. أين حقيبة عمري المنكَّدِ.؟!.))

صاحتْ، وما أسعفتها الصُّراخاتُ.

هل يسعفُ الدمعُ ندّابةً، في مدى مقبرهْ..؟![٥٣]

تستمرّ لغة النص بوهجها الواقعي، بوساطة لغة سرديّة تضافرت فيه الأفعال الماضية، والمضارعة بدلالاتها الماضية، مع اللغة الحواريّة، عبر صيغها الإنشائية، «وقد توتّر النظم بطريقة واضحة، فالقارئ محتاج لعلامات الترقيم، وهي ذات مهمّة حكائيّة هنا؛ أي إنّها تقوم بفرز جمل السرد عن بعضها، وتحديد أزمانها وأمكنتها، وتوالي أفعال السرد»[٥٤]، وتأتي شخصيّة عامل القطارات لتعبّر بلغتها التواصليّة البسيطة، وثقافتها السطحيّة، عن حسّ المفاجأة في رؤية المرأة وحيدة نائمة في القطار بعد أن أخذها النعاس، فيأتي المشهد اعتياديّاً معبّراً عن روح الشخصيّة وعاطفتها في التعبير عن الموقف، ليتدخل صوت الراوي من جديد فيسرد لنا واقع حالها، وما تعانيه من تخبّط إثر هول المفاجأة في فقد حقيبتها، وينطقها بلغتها الاستفهاميّة المتوتّرة، ويخرج معها الراوي بلغة وصفيّة تقارب حالها.

تتقدّم الحكاية في المقطع الخامس ويسرّع خضّور السرد عبر تقنيّة «الثغرة» التي تتمثّل في «القفز عن فترة زمنيّة محدّدة دون الإشارة إلى ما حدث فيها»[٥٥]؛ إذ يغيب فيها مصير «لينا» بعد فقدها حقيبتها التي تحتفظ فيها بكلّ ما تملك؛ ممّا يشي بتحوّل في مصيرها وتغيير مسيرة حياتها، ليتقمّص خضّور شخصيّة الحكيم الذي يتقدّم للضحيّة بالوصايا، التي تأتي «لتوضيح فكرة أو أكثر لا يغيب عنها البعد الإصلاحي بل إنّه يحكمها، إذ تتوخّى تبليغ مجموعة من الآراء ترى فيها توجيهاً صالحاً للمرسلة إليهم، تذكي أذهانهم وتحسّن سلوكهم، وتطوّر علاقاتهم نحو الأفضل»[٥٦]:

آهِ لينا، انهضي من ذبولكِ، يا وردةً من شطوطِ الغبارْ.

آهِ لينا، استفيقي إلى حزنِكِ العذبِ.

هذي المحطّاتُ مخنوقةٌ، والعبورُ بها شائكٌ،

لا تلومي قطارَ الغوايةِ،

أنتِ أضعتِ الحقيبةَ قبلَ الوصولْ..!!

أرجعي دمعَكِ اللولبيَّ إلى الشرنقه.!!

وافتحي كوّةَ النسمة الخانقهْ.

واقرئي دفترَ الرملِ.

((ها هو ملقىً أمامكِ)): ما عادَ يُبهجُ عِشقَ الطلولْ..!!

واقرئي خلفَ ظهركِ:

((إنّ القطاراتِ، توصي النساءَ الوحيداتِ،

ألاّ يمارسنَ طقسَ الذهولْ..)).!!(٥٧)

تنحسر السرديّة، ليدخل النص عالم التصوير والإيحاء والوصايا، فيوصي الشاعر «لينا» التي يكشف عن اسمها أول مرّة في صلب الحكاية، ويستخدم هذا الاسم لما له من دلالة على اللين والهدوء والحلم والتسامح... وهو ما أدّى بها إلى مأساتها؛ «إذ يقدّم اسم الشخصيّة دلالة أوّليّة، يمكن أن تكون مهمّة إلى حدّ كبير، إذا أحسن الكاتب انتقاءه؛ إذ من الممكن أن يقيم الاسم علاقة مع دلالته الروائيّة من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي أو من خلال رصيده التاريخي، ويمكن للاسم أيضاً أن يوحي بجزء من صفات الشخصيّة النفسيّة والجسديّة»(٥٨)، يوصيها بعدم الندم، ويحلّل المشهد خارجاً بنتيجة أنّ لكلّ سبب أثراً، وأنّ الرجوع إلى الخلف لا يجدي نفعاً، وعلينا أخذ العبر والإفادة من تجاربنا السابقة، ويقدّم الشاعر مقولاته عبر الاستعانة بالجوقة، أو الأصوات الخفيّة، أو صوت الراوي، ممّا يمنح المشهد بعداً دراميّاً، ويعمّقه عبر بثّ التوتّر في ثنايا اللغة القائمة على التقابل (النهوض/ الذبول، الحزن/ العذب، النسمة/ الخانقة....)، ويعمد إلى بثّ الصور العجائبيّة الخارقة للمألوف (أرجعي دمعَكِ اللولبيَّ إلى الشرنقه.!!)، ويستحضر التراث معرّضاً بشعر الأطلال وجدواها في زماننا (ما عادَ يُبهجُ عِشقُ الطلولْ..!!)، وتبدأ رمزيّة القطار بالتكشّف، من خلال إضافته إلى الغواية، (قطار الغواية)، فيرمز إلى العمر الذي يحرمنا ما نشتهي ونتمنّى، ليبدأ الشاعر في المقطع السادس والأخير بالكشف عن حقيقة لينا وموقعه بالنسبة إليها:

آهِ لينا اقرئي دفترَ الليل. ما بيننا صار دربينِ:

درباً إلى الموتِ، لا شكَّ، أقصرَ من قامتينا،

ودرباً إلى المستحيلْ.......!!(٥٩)

تفضي الحكاية هنا إلى نهايتها، التي ترسم نهاية «لينا» وفكّ ارتباط الشاعر بها، بدعوتها إلى التأمّل المفضي إلى انعدام جدوى احتوائهما في فضاء مكانيّ واحد، واستحالة الرجوع إلى الزمن الماضي، الذي لا يكرّر نفسه:

مرَّةً صدفةً لن تُعادَ اعتنقنا، اعتنقنا.

اختصرنا طموحاتنا بالشراساتِ؛

ننأى ونرتدُّ، نصحو ونحتدُّ.

تتّحد الآخُ بالجرح، بالرملِ

واتّسعَ الجرحُ، حتّى طغى وانتهينا..!!

آهِ يا حزنَ لينا.

مرَّةً، صدفةً لن تُعادَ، افترقنا.

وهيهاتَ، هيهاتَ،

ذاكَ الشقاءُ المريرُ الجميلْ...(٦٠)

تكشف البنية اللغويّة السرديّة بزخمها الانفعالي، عن توتّر نفسي تجلّى باستخدام التقابلات اللغويّة (ننأى/ نرتدّ، نصحو/ نحتدّ، المرير/ الجميل)، والمزج الزمني بين الماضي الذي استحضرته الذكريات، ويشي بعلاقة الشاعر مع «لينا» التي وصلت حدّ التمازج في وحدة المصير بتقلّباته وانعكاساته، التي أوصلت إلى القطيعة، والحاضر الذي لن يجمعهما من جديد، بسبب الشرخ العقائدي والنضالي بينهما:

نحنُ صرنا بعيدينِ، أبعدَ من سور مكّةَ، عن رغبة الملحدينْ..!!

لم يعد بيننا. الآنّ. من هاجسٍ،

غير أشباحِ هذا الزمانِ القتيلْ.

آهِ، يا وجهَ لينا القتيلْ.....(٦١)

تفضي الحكاية إلى خاتمتها، ويندغم فيها الزمان الموحش بوجه لينا، في رصد من الشاعر لأبعاده النفسيّة، الرافضة لكليهما، وانتصار لذاتيّة الشاعر على من سواه، ونجاحه فنيّاً «في نقل مستوى الخطاب الشعري، من المباشرة إلى الترميز، ومن الغنائيّة إلى السرد، ومن الخطابيّة والتقرير إلى الإيحاء، مع الحفاظ على استراتيجيّة الانطلاق من الشعر أوّلاً إلى هذه الأنواع الحكائيّة المتنوّعة، واستضافتها لإنجاز قصيدة حديثة لا تنشغل بالوصف عن السرد، وبالغنائيّة عن الترميز، وبالمباشرة عن الإيحاء»(٦٢).

ممّا سـبق يتبيّن لنا أنّ خضّـور تخطّى حدود القولبة الشعريّة، ورأى أنّ التجربة الشعريّة وحركة القصـيدة الداخليّة هي التي تحدّد شكلها وبناءها الخارجي، وتحدو بالشاعر لينساق خلـف عربتها، وهذا ما وشـى به تنوّع آليّات البناء التي جاء بها شـعره؛ إذ نجد لديه أنواعاً مختلفة كشفت عن قدراته الفنيّة المتنوّعة.

الهوامش

١- محيك، أحمد زياد: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧، ص٣٣.

٢- عبيد، محمد صـابر: عضويّة الأداة الشّعريّة، فنيّة الوسـائل ودلاليّة الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي، عمّان، ط١، ٢٠٠٧م، ص٣٧.

٣- عبود، حنّا: النحل البرّي والعسـل المرّ، دراسـة في الشـعر السـوري المعاصر، منشـورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م، ص٢٦٨.

٤- سويف، مصطفى: الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨١م، ص١٥٩.

٥- محيك، أحمد زياد: قصيدة النثر، ص٣٣.

٦- أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، ص١١٠-١١١.

٧- النويهي، محمد: قضـية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربيّة العالميّة، جامعة الدول العربيّة، المطبعة العالميّة، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٩٨.

٨- فضل، صلاح: إنتاج الدلالة الأدبيّة، مؤسّسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، (د.ت)، ص٣٤.

٩- الماكري، محمّد: الشكل والخطاب؛ مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٢٥.

١٠- يقتصـر حديثنا هنا على بعض أنماط البناء كالتوقيعي والتشـكيلي والحكائي، أمّا أنماط البناء الأخرى كالمقطعي والغنائي والدرامي، فهي مدار حديثنا في بحث آخر.

١١- عبيد، محمد صابر: عضويّة الأداة الشّعريّة، ص٣٢.

١٢- إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، (د.ت)، ص٦٨.

١٣- الأطرقجي، ذو النون: أنماط البناء في القصيدة الحديثة، مجلّة الأديب المعاصر، بغداد، ١٩٨٥م، ع(٣)، ص١٢٧. نقلاً عن: عبيد، محمد صابر: عضويّة الأداة الشّعريّة، ص٣٢.

١٤- شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١م، ص٩٦.

١٥- النفري، محمّد بن عبد الجبّار: المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر آربري، تقديم: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥م، ص٥.

١٦- القصيري، فيصل صالح: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمّان، ط١، ٢٠٠٦م، ص٩١.

١٧- خضــور، فايز: ديوان فايز خضّــور، قصــائد ما بين ١٩٥٨-٢٠٠٠م، الطبعة الجديدة المتكاملة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٥.

١٨- خضور، فايز: أريج النار، دار نينوى، دمشق، ٢٠٠٩م، ص٩٩.

١٩- خضور، فايز: أريج النار، ص١٨.

٢٠- خضور، فايز: المصدر نفسه، ص٢٨.

٢١- خضور، فايز: أريج النار، ص٥٦.

٢٢- خضور، فايز: أريج النار، ص٦٢.

٢٣- خضور، فايز: المصدر نفسه، ص٨٠.

٢٤- خضور، فايز: أريج النار، ص٣٢.

٢٥- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٥٤٦.

٢٦- خضور، فايز: أريج النار، ص١٢.

٢٧- خضور، فايز: المصدر نفسه، ص١٩.

٢٨- محبك، أحمد زياد: قصيدة النثر، ص٤٩.

٢٩- عبيد، محمد صابر: عضويّة الأداة الشِّعريّة، ص١٣٧.

٣٠- ترمانيني، خلود محمد نذير: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه (مخطوطة)، إشراف: أحمد زياد المحبّك، حلب، ٢٠٠٤م، ص٣٤٤.

٣١- عبيد، محمد صابر: سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٩ - ٢٠١٠م، ص١٩٣.

٣٢- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٦٠٥.

٣٣- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٦٠٨.

٣٤- خضور، فايز: المصدر نفسه، ص٦٠٨- ٦٠٩.

٣٥- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٦٠٩.

٣٦- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٦٠٩.

٣٧- الصائغ، عبد الإله: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنيّة؛ الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٥٩.

٣٨- عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٤م، ص٩٧.

٣٩- وهبة، مجدي، المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٥٢.

٤٠- الصـــكر، حاتم: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٥٠.

٤١- الصكر، حاتم: مرايا نرسيس، ص٢٥٢.

٤٢- الصكر، حاتم: المرجع نفسه، ص٢٤٧.

٤٣- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربيّة المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٢٧٥.

٤٤- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٢٨٣.

٤٥- خضور، فايز: المصدر نفسه، ص٢٨٣.

٤٦- حطيني، يوسف: مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينيّة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص٢٢٧.

٤٧- انظر: حطيني، يوسف: مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينيّة، ص١٧٢.

٤٨- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٢٨٣.

٤٩- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٢٨٣.

٥٠- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٢٨٤.

٥١- خضور، فايز: المصدر نفسه، ص٢٨٤

٥٢- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٢٨٤.

٥٣- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٢٨٥.

٥٤- الصكر، حاتم: مرايا نرسيس، ص٢٧١.

٥٥- حطيني، يوسف: مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينيّة، ص١٦٨.

٥٦- سويدان، سامي: في دلاليّة القص وشعريّة السرد، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٣٠٣.

٥٧- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٢٨٥.

٥٨- حطيني، يوسف: مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينيّة، ص١٥.

٥٩- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٢٨٦.

٦٠- خضور، فايز: المصدر نفسه، ص٢٨٦.

٦١- خضور، فايز: ديوان فايز خضور، ص٢٨٦.

٦٢- الصكر، حاتم: مرايا نرسيس، ص٢٤٧- ٢٤٨.

التنمر ومخاطره على الأطفال والمراهقين

د. معمر نواف الهوارنة

لم يُعدّ الاهتمام بالمشكلات الطلابية ترفاً تربوياً، إنما هناك حاجة ملحة وماسة إلى دراسة المشكلات الطلابية والتكيف النفسي والاجتماعي لدى الطلبة، ولاسيّما في مرحلتي الطفولة والمراهقة. فالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والتربوية والتكنولوجية المتغيرة إضافة إلى الأحداث الأخرى المتسارعة أدت إلى زيادة صعوبة الحياة وتعقيداتها، وإلى ظهور كثير من المشكلات على الأصعدة كلّها، ومنها المشكلات المتعلقة بسلوكيات الطلبة غير المرغوبة التي تحدث عادة في غياب الرقابة المدرسية والأسرية، ومن المشكلات التي تحدث في الخفاء والتي تؤثر سلباً في أبنائنا الأطفال والمراهقين ما يسمى سلوك التنمر «الاستقواء» الذي يؤثر في الطالب نفسه في جميع المجالات وفي زملائه ومن ثم في النظام المدرسي عموماً، وقد أصبحت هذه الظاهرة أكثر شيوعاً في ظل عصر العولمة والانفجار المعرفي ثورة الاتصالات والمعلومات الأمر الذي يحتم علينا متخصصين وباحثين ومعلمين ومربين وأولياء أمور أن نهتم بهذه الظاهرة.

يُعدّ التنمر ظاهرة متزايدة الانتشار، وينطوي على كثير من المشكلات النفسية والاجتماعية والشخصية بالغة الخطورة على الطلاب سواء المتنمرين أم الضحايا، وهو ذو نتائج سلبية على البيئة المدرسية العامة والنمو المعرفي والانفعالي والاجتماعي للطلبة.

والتنمر ظاهرة موجهة من طفل إلى آخر في مثل عمره أو أصغر منه قليلاً، وفي هذه الحالة يصبح الخطر أكبر، والنتائج الحالية على الأطفال الضحايا والمستقوين ذات أثر بالغ إذ يعاني الضحايا من الانعزال الاجتماعي «الانسحاب» والرفض والاضطهاد والمضايقة وعدم الشعور بالأهمية، وينتج عنه أداء أكاديمي منخفض، وتصبح النتائج المستقبلية خطرة جداً كثيراً إذ يتحول بعض الضحايا إلى مستقوين يطورون أنماطاً من السلوك الاجتماعي والإجرامي وتعاطي الكحول والمخدرات واستخدام السلاح.

حجم ظاهرة التنمر

على الرغم من التوعية لمخاطر هذه الظاهرة والتصدي لوقفها على مستويات المدرسة والبيئة المحلية والمجتمع عموماً. فهناك طالب من كل سبعة طلاب مستقوٍ أو ضحية، ويؤثر التنمر في خمسة ملايين طالب في المرحلة الأساسية والمتوسطة في الولايات المتحدة، ويتعرض ما نسبته (١٠٪ - ١٥٪) من الأطفال في العالم للاستقواء، أو أنهم رأوا أفراداً يتعرضون للاستقواء في المجالات المختلفة «الجسمية، أو اللفظية، أو النفسية، أو الجنسية»، وإنَّ (٢٥٪) من الأطفال اعترفوا بأنهم ضحايا للاستقواء.

وفي أستراليا تعرَّض (٥٠٪) من الأطفال الذكور الذين تتراوح أعمارهم بين (١١ -١٥) سنة للتنمر. ونحو (٢٠٪) يتعرضون لمعاناة طويلة مدى التأثيرات النفسية والسيكوسوماتية والأفكار الانتحارية جراء التنمر عليهم.

إن (٣٠٪) من الطلبة في سن الدراسة في أمريكا مشاركون في التنمر: إما مستقوون وإما ضحايا وإما متفرجون، ففي اليابان مثلاً (١٥٪)، وفي أستراليا وإسبانيا (١٧٪)، و(١٠٪) في الدول الإسكندنافية، و(٢٠٪) في إنجلترا وكندا بين طلبة المرحلة الأساسية.

التنمر «Bullying» ظاهرة قديمة موجودة في جميع المجتمعات منذ زمن بعيد، وهي موجودة في المجتمعات المتقدمة «الصناعية»، وكذلك في المجتمعات النامية، ويبدأ سلوك التنمر في عمر مبكِّر من الطفولة حتى إن بعضهم يراه في عمر السنتين إذ يبدأ الطفل بتشكيل المفهوم الأولي للاستقواء، وتدريجياً يصل إلى الذروة في المرحلة الأساسية المتوسطة «الرابع، والخامس، والسادس»، ثم يبدأ بالهبوط في المرحلة الثانوية، وقلّما يكون في المرحلة الجامعية. وباستثناء حالات السخرية، لا يسمع عن حوادث استقواء في الجامعات والكليات،

على الرغم من أننا نسمع عنها بين الأزواج إذ يستقوي الزوج على زوجته، أو تستقوي الزوجة على زوجها، كما أن بعض بيئات العمل قد يتوافر فيها بعض أشكال التنمر.

والتنمر سلوك مكتسب من البيئة التي يوجد فيها الشخص، وخطر على جميع الأطراف المشاركين فيه، وفيه يمارس طرف قوي الأذى النفسي والجسدي والجنسي نحو فرد أضعف منه في القدرات الجسمية أو العقلية. ومن المهم أن نزيل الفكرة غير العقلانية لدى كثير من الناس التي ترى في التنمر سلوكاً طبيعياً بين الأطفال، وينتهي تلقائياً دون تدخّل من أحد.

أشكال التنمر

هناك عدة أشكال للتنمر يمكن عرضها كما يأتي:

التنمر الجسمي: مثل الضرب والصفع، والقرص، والرفس والعرقلة، أو الإيقاع أرضاً أو السحب، أو إجباره على فعل شيء، وقد يكون لهذا النوع من التنمّر آثار قصيرة أو طويلة المدى.

التنمر اللفظي: وهو ما يشمل الإهانة، والترهيب، والتجريح، والتهديد، والشتم واللعن، أو التعنيف أو الإشاعات الكاذبة، أو إعطاء ألقاب ومسميات معيبة للفرد.

التنمر الجنسي: استخدام أسماء جنسية ينادي بها، أو كلمات قذرة، أو لمس، أو تهديد بالممارسة، أو القيام بأعمال مؤذية أو مهينة جنسياً للشخص الآخر (تعابير مهينة، وحركات جسدية ذات معنى جنسي غير لائق، واقتراحات جنسية، وصور إباحية). وهو غالباً ما يبدأ في سن المراهقة.

التنمر العاطفي والنفسي: المضايقة والتهديد والتخويف والإذلال والرفض من الجماعة.

التنمر في العلاقات الاجتماعية: منع بعض الأفراد من ممارسة بعض الأنشطة بإقصائهم أو رفض صداقاتهم أو نشر شائعات عن الآخرين.

التنمر على الممتلكات: أخذ أشياء الآخرين والتصرف فيها رغماً عنهم أو عدم إرجاعها أو إتلافها.

التنمّر العرقي: التنمّر على عرق أو دين أو لون أو جنس الشخص الآخر. وقد يصل هذا النوع من التنمّر إلى أن يشمل كل أنواع التنمّر المذكورة آنفاً واصلاً إلى حدّ القتل.

وهنا لابد من القول إن هذه الأشكال السابقة قد ترتبط معاً، فقد يرتبط الشكل اللفظي مع الجسدي مع الاجتماعي أو غيرها.

التنمر الإلكتروني

يتضمن التنمر عبر الإنترنت نشر أو إرسال رسائل إلكترونية «أحياناً دون ذكر الاسم»، بما في ذلك من نصوص وصور ومقاطع فيديو، بهدف مضايقة أو تهديد شخصٍ أو نشر الشائعات عنه في مجموعة متنوعة من المنصات الرقمية مثل الشبكات الاجتماعية على الإنترنت، وغرف الدردشة والمدونات والرسائل الفورية والنصية.

ما سبب مشاركة الأطفال في التنمر عبر الإنترنت؟

غالباً ما يكون الدافع وراء التنمر على الإنترنت هو الغضب أو الانتقام أو الإحباط. وفي كثير من الأحيان، يكون الدافع هو الشعور بالحاجة إلى الترفيه أو الاهتمام، أو الملل بسبب وجود وقت فراغ كبير وإشراف محدود من الوالدين. وبما أن الدوافع تختلف، فإن الحلول والاقتراحات للاستجابات تختلف أيضاً لكل حالة.

علامات تدل على أن طفلك ربما يكون ضحية للتنمر عبر الإنترنت:

- تغير جذري في استخدامه للأجهزة «زيادة أو نقصان مفاجئ».
- يبدأ بتجنب كثيرٍ من المواقف الاجتماعية.
- يبدو عليه الحزن الشديد وفقدان الاهتمام والانعزال عن الناس والأنشطة.
- يبدأ بإخفاء شاشته عندما يكون الآخرون قريبين منه.
- إغلاق حسابات الشبكات الاجتماعية فجأة أو إنشاء حسابات جديدة.

من هنا نلاحظ أن للتنمر أشكالاً كثيرة، ويعتمد على البيئة التي يحدث فيها السلوك، فبعض أشكال التنمر تحدث في المدرسة «School Bullying» أو في مراكز الإصلاح، وبعضها يحدث في بيئة العمل «Workplace Bullying»، كما أن بعض أشكاله لا تحتاج إلى التكرار لكي تكون استقواء ولا سيّما التنمر الجنسي. هذا وتختلف كلمة تنمر من بلد إلى آخر، إذ تؤدّي الفروق الثقافية دوراً مهماً في تعريف المفهوم وأشكاله والنظر إليه، كما أن نظام المدارس مختلف وكذلك دخول الطلبة إلى الصف الأول. كما أنّ أدوات قياس وتقدير التنمر مختلفة، فهي تارة ترشيحات الأقران، أو تقارير المعلمين وملاحظاتهم أو الاستبيانات أو التقارير الذاتية، كما تختلف النظرة للمرحلة التي يتعرض فيها الطفل للتنمر. هل هي آخر شهرين أو آخر شهر؟ وكم مرة في الأسبوع؟ وهكذا.

خصائص المتنمر «المستقوي أو الجاني»

يوجد كثير من الخصائص للمتنمر، منها:

- القوة «بسبب العمر، والجنس، والحجم».
- تعمّد الأذى، فالمتنمر يجد لذة في توبيخ الضحية أو السيطرة عليه.
- الشدة واستمرار التنمر ومعاودته على مُدَدٍ طويلة.

الآثار التي يتركها التنمر على المتنمرين «المستقوي الجاني»

للتنمر آثار صحية واجتماعية ونفسية خطيرة على المتنمر نذكر منها ما يأتي:

- تعاطي الكحول والمخدرات.
- عدم الشعور بالذنب عند إيذاء الآخرين.
- الإجرام في المستقبل.

علامات تعرّض الطفل للتنمّر

توجد كثير من الإشارات والعلامات التي قد يلاحظها الأهل أو المعلّمون، وتدلّهم على أن هذا الطفل يتعرّض للتنمّر، وتساعدهم على اتخاذ الخطوات المناسبة لعلاج الأمر، منها ما يأتي:

- تحوّل الطفل إلى شخص عدواني وافتعاله للشجارات.
- التراجع الأكاديمي.
- الوحدة، أو استبعاده من مجموعات الصداقة في المدرسة.
- الشعور بالخوف أو عدم الأمان في المدرسة.
- عدم الاستعداد للمشاركة الصفيّة، والتعرّض لاستهزاء وسخرية الآخرين.
- التغيير في أنماط النوم والأكل، والدموع المتكرّرة.
- وجود الكدمات غير المسوّغة والخدوش.
- فقدان الممتلكات الخاصّة أو جلبها محطمة إلى المنزل.
- سرقة المال من المنزل.

• التردّد في استعمال الإنترنت، وهذا في حال التعرّض للتسلّط الإلكتروني.

• الاضطراب بوضوح عند استخدام الهاتف أو الحاسوب، واللّجوء لإخفاء أو إغلاق الأجهزة عند دخول أحدٍ إلى الغرفة.

• قضاء ساعات طويلة على الإنترنت وتلقي الرسائل والبريد والاتصالات المشبوهة.

خصائص المتنمَّر عليه «الضحية»

كذلك للضحية في المقابل في موقف التنمر خصائص وهي:

• قابلية السقوط، فالضحية سريعة الانخداع، ولا تستطيع الدفاع عن نفسها.

• غياب الدعم، فالضحية تشعر بالعزلة والضعف.

كما تتصف الضحية بأن لديها تقديراً ذاتياً منخفضاً، وعدداً قليلاً من الأصدقاء، وإحساساً بالفشل، وسلبيةً وقلقاً، ومعظمهم أضعف جسدياً من أقرانهم، مما يجعلهم يشعرون بالوحدة والإهمال، كما يخشون الذهاب إلى المدرسة مما يعيق قدرتهم على التركيز، ويخلق أداء دراسياً يتراوح بين التهميش والضعف مع الوجود الدائم للتهديد بالعنف.

الآثار التي يتركها التنمّر على الضحايا

للتنمر آثار صحية واجتماعية ونفسية خطيرة على الضحايا نذكر منها ما يأتي:

• ارتفاع نسب تعرضهم للاكتئاب والقلق والانتحار، واضطرابات نفسية أخرى.

• محاولة حمل أسلحة إلى المدرسة بهدف الدفاع عن النفس.

• التغيب عن المدرسة بسبب الشعور بعدم الأمان.

• ضعف التقدير الذاتي لدى الضحايا.

• عدم القدرة على السيطرة على النفس في أثناء الغضب ومن ثمَّ ينجم عنه سلوك تدمير الذات.

• احتمال الإصابة ببعض الأعراض المرضية مجهولة الأسباب «منها الصداع وآلام المعدة ... إلخ».

• إن التعرّض للتنمّر يؤثر بشكل سلبي وكبير في النمو الاجتماعي وهو الأمر الذي قد يؤدي بهؤلاء إلى العزلة الاجتماعية.

كيف يؤثر التنمر في الطفل الذي يشاهد حادثة التنمر؟

حين يشاهد الطفل أفعال التنمر والإيذاء باستمرار، ويشعر بالعجز أمام ما يراه، فإنه قد يواجه:

- شعوراً شديداً بالذنب.
- إحساســاً بأنه موجود ولكنه عاجز عن فعل شيء «وفي الحالات القاسية يمكن أن يسبب ذلك حدوث صدمة له».
- شعوراً بالقلق والخوف من أنه قد يصبح الضحية التالية.

لماذا لا يتدخل الأطفال الذين يشهدون واقعة التنمر؟

تُظهر الأبحاث أن أفضل تدخل يتم لوقف التنمر يكون من الأطفال الذين يشهدون الواقعة، وليس من الكبار، ولكن في معظم الحالات لا يتدخل هؤلاء الشهود لأنهم:

- يعتقدون أن طفلاً آخر سوف يتدخل.
- يخافون من تعرضهم للإيذاء أو أن يكونوا من غير المحبوبين.
- يكونون من أصدقاء المعتدي «حتى لو كانوا لا يحبون ما يفعله».
- لا تربطهم صداقة بالطفل الذي يتعرض للتنمر.

أسباب التنمر عند الأطفال والمراهقين

لا أحد يولد متنمراً، ولكن يمكن لأي طفل أن يتعلم سلوك التنمر ويمارسه في ظل ظروف معينة. يمكن بيان الأسباب العامة التي تقف وراء سلوك التنمر لدى الأطفال والمراهقين بما يأتي:

١- العوامل الشخصية:

هناك دوافع مختلفة لســلوك التنمر، فقد يكون تصرفاً طائشاً أو سلوكاً يصدر عن الفرد عند شــعوره بالملل، وقد يكون الســبب في عدم إدراك ممارسي سلوك التنمر وجود خطأ في ممارســة هذا الســلوك ضــد بعض الأفراد، أو لأنهم يعتقدون أن الطفل الذي يستقوى عليه يســتحق ذلك، كما قد يكون ســلوك التنمر لدى أطفال آخرين مؤشــراً إلــى قلقهم، أو عدم سعادتهم في بيوتهم، أو وقوعهم ضحايا للتنمر في السابق.

كما أن الخصــائص الانفعالية للضــحية مثل الخجل، وبعض المهارات الاجتماعية وقلة الأصدقاء قد تجعله عرضة للتنمر.

٢- العوامل النفسية:

وهذه مبنية أساساً على الغرائز والعواطف والعقد النفسية والإحباط، والقلق والاكتئاب، فالغرائز هي استعدادات فطرية نفسية جسمية تدفع الفرد إلى إدراك بعض الأشياء وشعوره بانفعال خاص عند إدراكه لذلك الشيء فيسلك نحوها سلوكاً خاصاً.

وعندما يشعر الطفل أو المراهق بالإحباط في المدرسة مثلاً حين يكون مهملاً ولا يجد اهتماماً به وبشخصيته، ويصبح التعلّم غاية يراد الوصول إليها، وعدم الاهتمام بقدراته وميوله فإن ذلك يولد لديه الشعور بالغضب والتوتر والانفعال لوجود عوائق تحول بينه وبين تحقيق أهدافه مما يؤدي إلى ممارسة سلوك العنف والتنمر، سواء على الآخرين، أم على ذاته لشعوره بأن ذلك يفرغ ضغوطه وتوتراته، كما أن الأسرة التي تطلب من الطالب الحصول على مستوى مرتفع من التحصيل يفوق قدراته وإمكاناته، قد تسبب له القلق وقد يؤدي كل ذلك بالنهاية إلى الاكتئاب، وتفريغ هذه الانفعالات من خلال ممارسة سلوك التنمر. وتظهر العوامل النفسية من خلال ما يأتي:

- الشعور بالإهمال والتجاهل في المنزل، أو وجود علاقة سيئة مع الأبوين.
- الشعور بالضعف والعجز في حياتهم، فحين يُضيَّق الخناق على الطفل تضييقاً كبيراً، فإنه في بعض الأحيان يبحث عن طرائق أخرى للحصول على القوة وممارسة السيطرة على الآخرين.
- الغيرة والبحث عن الاهتمام لجذب الانتباه.
- الافتقار إلى الشعور بالأمان النفسي والعاطفي.

٣- العوامل الاجتماعية:

وتتمثل بكل الظروف المحيطة بالفرد من الأسرة والمحيط السكني، والمجتمع المحلي، وجماعة الأقران، ووسائل الإعلام فضلاً عن بيئة المدرسة، ففي نطاق الأسرة تتراوح معاملة الآباء للأبناء بين العنف الذي قد يصل إلى حد الإرهاب، والتدليل الذي قد يبلغ حد ترك الحبل على الغارب، فالعنف يولّد العنف، كذلك غياب الأب عن الأسرة ووجود أم مكتئبة أو مشكلات الطلاق بين الزوجين وأثرها في الأبناء، والعنف الأسري الذي قد يسود في بعض الأسر، كل هذه العوامل قد تكون بيئة خصبة لتوليد العنف والتنمر عند الأبناء، (العنزي، ٢٠٠٤، ١٧).

وقد تكون الظروف الاجتماعية مثل تدنّي دخل الأسرة وأمية الآباء والأمهات وظروف الحرمان والقهر النفسي، والإحباط، من أهم العوامل التي تدفع الطالب إلى ممارسة سلوك التنمّر داخل المدرسة، إذ يكون الطالب غير متوافق مع محيطه الخارجي.

كما أن تسخير وسائل الإعلام للمصلحة الخاصة، وتنفيذ البرامج التلفزيونية تنفيذاً تجارياً بغض النظر عن نتائجها، والطرائق التي تنفّذ فيها قد تؤدي إلى انتشار سلوك العنف والتنمر، كما أن وسائل الإعلام لها تأثير في جنوح الأحداث، ومنها أن البرامج والمسلسلات والأفلام التي يعرضها التلفاز، وأفلام السينما، سواء المخصصة للأطفال، أم للمراهقين لها تأثير مباشر في سلوكهم الاجتماعي، إذ تستثير خيالهم، وتدفعهم في بعض الأحيان إلى تقمص الشخصيات التي يشاهدونها لاسيّما ما اتصل منها بالمغامرات والحركة والعنف. وتظهر العوامل الاجتماعية نتيجة ما يأتي:

- تجارب سابقة نتج عنها تعلم أن التنمر يؤدي لتحقيق الرغبات.
- عدم الوعي بالأثر السيِّئ الحقيقي للتنمر على الضحية.
- أغلب الأطفال الذي يمارسون التنمر هم نفسهم قد مُورس التنمر عليهم من قبل.
- أن يكون هؤلاء الأطفال جزءاً من اتفاق، عن طريق الانضمام لمجموعة من المتنمرين طلباً للشهرة أو الإحساس بالتقبل من الآخرين، أو لتجنب تعرضهم للتنمر.
- اكتساب وتعلّم العدوانية والتنمر في المنزل، أو في المدرسة، أو من خلال وسائل الإعلام.

وقد أظهرت الدراسات أن للتنشئة الأسرية دوراً في ارتفاع نسبة العنف والتنمر بين الأقران في المدارس، وهذه الأسباب تكمن في طريقة تربية الأهل لأطفالهم، مثل التذبذب في اتخاذ القرارات، وعدم الاتفاق على أسلوب معين في الثواب والعقاب بين الوالدين، مما يؤدي إلى الاختلاف على القوانين في المنزل، مما ينتج عنه أطفال متنمرون مع أقرانهم في المدارس، كما أن التساهل في التربية وعدم عقاب الأطفال على أخطائهم يؤدي إلى سلوكيات عنيفة من الأطفال في المدارس.

٤- العوامل المدرسية:

وتشمل السياسة التربوية، وثقافة المدرسة، والمحيط المادي، والرفاق في المدرسة، ودور المعلم وعلاقته بالطالب والعقاب، وغياب اللجان المختصة، فالعنف الذي يمارسه المعلم

على الطلبة مهما كان نوعه، لن يقف عند حدود إذا كان الطالب له سـمعٌ وطاعةٌ، فلا بد أن يدرك أن الإذعان الظاهري مؤقت يحمل بين طياته كراهية، وينتشـر ليكون رأياً عاماً مضاداً له بين طلبة الصـف والمدرسـة، ومن المحتمل أن يصـل إلى درجة التنمر المضـاد، سواء المباشـر، أم غير المباشـر، وقد تكون الممارسات الاستفزازية الخاطئة من بعض المعلمين، وضعف التحصيل الدراسي للطالب، والتأثير السلبي لجماعة الرفاق، والمزاج والاستهتار من الطلبة، والخصائص الشخصية والنفسية غير السوية، وضعف العلاقة بين المدرسة والأهل، والظروف والعوامل الأسرية والمعيشية للطالب، وضعف شخصية المعلم، أو أسلوبه السلطوي، وتمييّزه بين الطلبة، أو عدم إلمامه بالمادة المدرسـية، كل هذه عوامل قد تساعد على تقوية وإظهار سلوك التنمر من بعض الطلبة.

كمـا أن العلاقة المتوترة والتغيرات المفاجئة داخل المدرسـة والإحباط والكبت والقمع للطلبـة، والمناخ التربوي الذي يتمثل في عدم وضـوح تعليمات الأنظمة المدرسـية، ومبنى المدرسـة، واكتظاظ الصفوف بالطلاب، وأسـلوب التدريس غير الفعال، كل هذه عوامل قد تؤدي إلى الإحباط، ما يدفعهم إلى القيام بمشكلات سلوكية يظهر بعضها على شكل تنمر، ولا ننسى هنا في هذا المقام أن نتحدث عن جماعة الرفاق التي قد تؤدي أدواراً كثيرة في إثارة السـلوك التنمري، أو تعزيزه، فقد تقوي بعض الأطفال على غيرهم استجابة لضغط جماعة الأقران، ومن أجل كسب شعبية، وهذا يظهر جلياً في مرحلة المراهقة، إذ يعتمد المراهق في تقديره لذاته، وإظهار قدراته على جماعة الأقران التي تؤدي دوراً كبيراً في النمو الاجتماعي للمراهق.

٥- أسباب مرتبطة بالإعلام والتقانة:

تعتمـد الألعـاب الإلكترونية عادة على مفاهيم مثل القوة الخارقة وسـحق الخصـوم واسـتخدام الأساليب كلّها لتحصـيل أعلى النقاط والانتصار دون أي هدف تربوي، لذلك نجـد الأطفـال المدمنين على هـذا النوع من الألعـاب، يعدّون الحيـاة اليومية بما فيها الحياة المدرسـية، امتداداً لهذه الألعاب، فيمارسون حياتهم في مدارسهم أو بين معارفهم والمحيطين بهم بالكيفية نفسـها، وهنا تكمن خطورة ترك الأبنـاء يدمنون ألعاب العنف، لذلك ينبغي على الأسـرة عدم السـماح بتقوقع الأبناء على هذه الألعاب، والسـعي للحد مـن ألعاب العنـف، كما ينبغي على الدولة أن تتدخل وتمنع انتشـار تلك الألعاب المخيفة

ولو بسلطة القانون لأنها تدمر الأجيال وتفتك بهم، وبتعليل بسيط لما يُعرَض في التلفاز من أفلام، سواء كانت موجهة إلى الكبار أم الصغار، نلاحظ تزايد مشاهد العنف والقتل الهمجي والاستهانة بالنفس البشرية استهانة كبيرة في الآونة الأخيرة، ولا يخفى على أحد خطورة هذا الأمر ولاسيّما إذا استحضرنا ميل الطفل إلى تصديق هذه الأمور وميله الفطري إلى التقليد وإعادة الإنتاج.

أساليب التخفيف من التنمر ودور المعالج النفسي

يظهر دور المعالج النفسي فيما يأتي:

• متابعة سلوكيات المتنمرين والمعتدى عليهم في المدرسة لحين إبلاغ أولياء أمورهم، ثم تسجيل الملاحظات حول سلوكهم في المنزل والمدرسة وفي أثناء مرحلة العلاج وبعدها.

• تحديد المتنمرين والمتنمر عليهم داخل الصفوف الدراسية.

• معالجة التنمر بناءً على الأسباب التي أدت إليه عند الطفل من خلال التواصل مع الأهل.

• المعالج النفسي يؤدي دوراً كبيراً في علاج ظاهرة التنمر، وذلك من خلال معرفته لمعظم الأسباب التي أدت إلى عدوانية المتنمر أو تعرّضه للإساءة من غيره، ومن ثم تدريبه على طرائق التواصل الاجتماعية السلمية.

• توافر بيئة أسرية آمنة.

• توثيق الصلة بين الأبناء والآباء عن طريق تدعيم الحوار مع الأبناء دون مقاطعتهم.

• أن يشارك الطفل مع والديه المشكلات التي يتعرض لها.

• منح الأطفال المعتدى عليهم درجة من الاستقلالية الذاتية في مختلف أمور الحياة.

• تحلي المعلمين بشخصية مرنة غير متسلطة في أثناء وجودهم في الغرف الصفية.

ويوجد مجموعة من المهام الملقاة على عاتق المعالج النفسي للحد والتخفيف من ظاهرة التنمر المدرسي منها ما يأتي:

• تكثيف المقابلات الإرشادية لهؤلاء الطلاب لمعرفة أسباب المشكلة والعمل على تلافيها.

• توجيه الطلاب وتوعيتهم لمفهوم التنمر وأشـــكاله ومظاهره وأسبابه لتجنب إلحاق الأذى بالآخرين وذلك من خلال حصـــص التوجيه الجمعـــي، والمقابلات الفردية، ومقابلات أولياء التلاميذ.

• التركيز على البرامج الوقائية للحدّ من التنمر أو الاستقواء.

المراجع

(1)- Baldry, A. (2003). Cognitive Behavior Training peer Group intervention peer Counseling and Mediation) School Environmental Strategies. Retrieved. January 30, 2007. From http://www.ibs.colorado.edu.

(2)- Carol, R. (2004). Assessing Students for Morality Education: A New Role for School Counselors. Professional School Counseling, 7(5). 356362-.

(3)- John, Cham., (2006). Systemic patterns in Bullying and Victimization. Eric Document Reproduction Service No. EJ 738912.

(4)- Olweus, D. (2005). A Useful Evaluation Design, and Effects of the Olweus Bullying Prevention Program. Psychology. Crime and Lam. 11. 4(389402-). Retrieved November. (12). (2006). From EBSCOhost Master File data base.

ثقافة المحبة والمقاومة

د. بلال عرابي

يتناول هذا البحث مفاهيم المحبة والإخاء والتسامح الموجودة في الأديان السماوية، وكيف تجلت في الكتب السماوية، لأنها من مصدر واحد، وهدفها واحد ألا وهو تحقيق السلام بين البشر.

ينتقل البحث بعد ذلك لاستعراض أفكار المحبة في الفكر الإنساني عند الزعيم اللاعنفي المهاتما غاندي، على الرغم من أنه زعيم وطني للمقاومة الشعبية السلمية ضد الاحتلال البريطاني. وفي الأدب يُعبِّر كل من تولستوي ودوستويفسكي ونعيمة وجبران عن المحبة بوصفها قوة هائلة قادرة على تغيير العالم؛ نعرف أنَّ المحبة هي التي تجمع البشر وتوحِّدهم في وجه قوى الشرّ، هنا يأتي دور المقاومة في رصّ صفوف البشر على المحبة لمقاومة القوى الشرّيرة، وفي سورية نقاوم بالحياة من خلال الأطفال الذاهبين إلى مدارسهم وأحلامهم.

يصل البحث إلى ضرورة توسيع الحب في كل العالم؛ لأن الفكر التكفيري ينافي الحب والتسامح والعيش المشترك التي هي أساس الحلّ المستقبلي للأزمة السورية، رفضاً للعدوان على سورية، ولبناء الوطن على المحبة والتآزر لكل أبناء سورية.

❀ ❀ ❀

إن الثقافة العربية ثقافة محبة وإخاء وتعاون بين الأشقاء، وهذا ما حملته ثقافتنا العربية الإسلامية إلى العالم.

قـال تعالى: ﴿**يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم، إن الله عليم خبير**﴾.

وقال رسـول الله (ص): (**يا أيها الناس إن ربكم واحد وإن أباكم واحد، كلكم لآدم وآدم من تراب، إن أكرمكم عند الله أتقاكم، ليس لعربي فضل على عجمي إلا بالتقوى، ألا هل بلغت؟ اللّهم فاشهد، وليبلغ الشاهد منكم الغائب**).

وقال رسـول الله: (**المسلم من سلم الناس من لسانه ويده**)، لنلاحـظ «الناس» وليس المسلمين.

وما نراه اليوم من تكفير وإسـاءة للمسـلمين وغير المسلمين؛ على يد الخارجين عن دين الإسـلام دين المحبة، لا يظهر إلا عند مَنْ باعوا أنفسـهم لأعـداء أمتنا، وقد دخل الخليفة الثانـي عمر بـن الخطاب مدينة القدس فاتحاً، فلم يهدم كنيسـة أو يخرب دار عبادة، وإنما حافظ على حياة المسـيحيين ودورهم وممتلكاتهم، حتى إنه رفض الصلاة في كنيسة؛ خشية أن تتحوَّل مسجداً بعد صلاته فيها.

إن الدعوة الإسلامية والفتوحات الإسلامية تمثلت بوصية الرسول الكريم (ص): (**من ظلم معاهداً أو انتقصـه أو كلفه فوق طاقته أو أخذ شـيئاً بغير طيب نفس منه، فأنا حجيجه يوم القيامة**).

إن القتل والإسـاءات التي يتعرض لها المسلمون والمسيحيون واليزيديون... وكل مخالف أو معارضـ للبيعة، على يد داعش وأخواتها، ليسـت من دين الإسـلام؛ بل هي إسـاءة كبرى للإسـلام وأهلـه حين تقتل داعشـ الأبرياء في كل أرجـاء المعمورة مدَّعية تطبيق الشـرع الإسـلامي؛ فهي لا تشترك إلا وأعداء الإسـلام والعروبة في وسم العرب والمسلمين بالعنف والإرهاب والتكفير.

والله يقول عن نبيه: ﴿**وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين**﴾، (سورة الأنبياء: آية ١٠٧) والأديان السـماوية من منبع واحد، ودعوتها واحدة إلى التآخي والمحبة ونصـرة الضـعيف، مع رفض العنف بكل أشكاله. فها هو السيد المسيح يخاطب بطرس بقوله: (**رد سيفك إلى مكانه، لأن كل**

الذين يأخذون السيف بالسيف يهلكون)، (إنجيل متى ٢٦ : ٥٢) (شعبان، ٢٠١٥، ص١٤٥)، وبهذا يكون السيد المسيح صورة مثالية لرفض العنف، حتى إن كان دفاعاً عن النفس.

فالتسامح والعفو والتعايش هي من صميم الأديان، وهذا ما نريده لسورية المستقبل... بلداً للتعايش والأمان، ورفضاً للتناحر والكراهية، فالتسامح والمحبة موجودان في الدين المسيحي والإسلامي، وفي تراث الإنسانية عبر الأجيال، بفكرها وأدبها، لأن الأدب يعكس تطلعات البشرية وهمومها.

يعلمنا العبقري دوستويفسكي من خلال شخصية الأب ولا سيما في رواية «الإخوة كارمازوف» أن نحب جميع البشر من قوله: (يا إخوتي لا تحتقروا البشر لخطاياهم، أحبوهم على الرغم من خطاياهم، لأن الحب قوة هائلة أقوى من سائر القوى، ليس لها مثيل في العالم). والحب معلم كبير، لكنه لا يكتسب بسهولة، وإنما يحصل عليه الإنسان بثمن باهظ، وبجهد متصل لزمن طويل، لأننا يجب أن نحب حباً مستمراً ومطرداً.

الحب الذي يطرحه دوستويفسكي فهمه وعكسه ميخائيل نعيمة في كتاب «مرداد»، الذي يدعونا أن نحب كل ذرة من ذرات هذا الكون دون تمييز...، يقول: إن المحبة ليست بفضيلة، إذ إنها ضرورة أشد من ضرورة الخبز والماء والنور والهواء، يرتبط كل ما نحب بكل ما نكره، ولذلك علينا أن نحب كل ما نكره مثلما نحب كل ما نحب، وعندما تطهر المحبة أبصارنا، لن نرى شيئاً غير جدير بالمحبة.

كذلك يرى جبران خليل جبران أن المحبة تغربل الناس لكي تحررهم من قشورهم وتطحنهم لكي تجعلهم أنقياء كالثلج «المحبة لا تعطي إلا نفسها، ولا تأخذ إلا من نفسها، المحبة لا تملك شيئاً، ولا تريد أن يملكها أحد، لأن المحبة مكتفية بالمحبة». (أبو الوي، ١٩٩٩، ص١٨٦).

آمن هؤلاء الأدباء بأن المحبة تطهر القلوب لتسمو بها نحو الخير المطلق، لتكون جديرة بكل عظمة ورفعة، أما الكراهية فهي صفة القلوب المريضة الحاقدة التي تهدم الخير، والإنسانية والحضارة.

في منطق الانتقام لا يوجد منتصر إذ يقول المهاتما غاندي: «إن العين بالعين لن تنتهي إلا بجعل العالم كله من دون عيون»، ويقول السيد المسيح: (سمعتم أنه قيل عين بعين وسن بسن. أما أنا فأقول لكم لا تقاوموا الشر)، وقد فهم تولستوي من عبارة السيد المسيح أن أفضل وسيلة لمقاومة الشر ليس الانتقام بل الطيبة.

وبسبب دعوات تولستوي للمحبة ورفض أفعال الكنيسة الأرثوذكسية المناقضة للمحبة رفضت الكنيسة مباركة تولستوي عام (١٩٠١م)، فرد على الكنيسة شارحاً إيمانه: «أؤمن بالله الذي أفهمه روحاً ومحبة وبداية الكل... أؤمن بأن معنى الحياة لكلٍّ منا هو تنمية المحبة فيه وحسب). كتب غاندي عام (١٩٢٨م) عن تولستوي: إنّه أكبر رسل اللاعنف الذين شهدهم عصرنا، وتوفي تولستوي عام (١٩١٠م).

هكذا فهم الأدباء جوهر الدين المسيحي وأيضاً الدين الإسلامي، ولعل الموقف من الحروب الصليبية التي ارتكبت المجازر بحق المسلمين والمسيحيين العرب، وشكلت خروجاً على جوهر الدين المسيحي وتعاليم السيد المسيح ورحمته ومحبته، هو الموقف نفسه اليوم من داعش التي ترتكب المجازر بحق المسلمين والمسيحيين باسم الإسلام والإسلام بريء منها، لأنها ترفض التعايش وترفض المحبة التي تدعو إليها جميع الأديان... لذلك ظهرت المقاومة في سورية، لأن هذه المقاومة ضد أعداء المحبة وأعداء الوئام والسلام والأمان لنا وللعالم.

الدعوة للمحبة هي دعوة لمحبة الأطفال ومحبة الآخرين، والحرص على الحياة والأمان في بلدنا، وهي أساس مقاومة الأشرار ورد عدوانهم، وبذلك فنحن لا نقاوم عدوان داعش إلا لأنها تعادي المحبة والوئام، وتنشر الكراهية بين البشر.

فأنت إذا أخذت أكبر دعاة اللاعنف وهو المهاتما غاندي (١٨٦٩-١٩٤٨م) فإنك تجد في هذا الرجل مقاوماً من الدرجة الأولى ضد الاحتلال البريطاني، وهو زعيم ما عُرِفَ لاحقاً بالمقاومة المدنية السلمية في الهند ضد البريطانيين.

وهي تجربة المؤتمر الوطني الإفريقي نفسها ضد نظام الفصل العنصري، وكذلك المقاومة الشعبية الفلسطينية منذ الانتفاضة الأولى عام (١٩٨٧م) ضد الاحتلال الصهيوني.

الفلسطيني الذي يستخدم الحجر هو مقاتل شجاع ومقاوم بطل ومحب حقيقي للسلم والحياة؛ لأنه يقاوم بحجره أعتى قوى الشر والكراهية، ويناضل ضد اغتصاب الأرض واغتصاب الحقوق الفلسطينية.

الفلسطيني الذي يقاوم بالحجر؛ يحب أرضه وأهله... وحبه حقيقي إلى درجة لا يمكن للعالم أن يبعده عن أهدافه، وعن حقه بالحياة والكرامة التي يسعى إليها.

المقاومة تقوم اليوم في سورية بالحياة، فذهاب التلاميذ حاملين كتبهم وأحلامهم إلى المدارس مقاومة للإرهاب ولمنطق الإرهاب. وكذلك حضور ندوة ثقافية في مركز ثقافي بجمهور من المثقفين والمهتمين هو مقاومة.

وحضور الطلاب لمحاضراتهم في الجامعة، وحضور الامتحانات، والحياة الجامعية هي مقاومة بالحياة، وإقامة معرض تشكيلي في اللاذقية أو في دمشق هو شكل من أشكال مقاومة الإرهاب.

أن تمتلئ الأسواق بالمتسوقين، على الرغم من قذائف الغدر والحقد الإرهابي على مدينة حلب من الأطفال والنساء والشيوخ...، مقاومةٌ مشروعة لأهلنا في سورية ضد أعداء الحياة.

فكما يقاوم جيشنا العربي السوري الإرهابيين المحيطين بسورية والممولين من أعداء المحبة والسلام، كذلك يقاوم أهل الوطن الإرهاب بالإصرار على الحياة، والعمل الجاد على إعمار سورية التي نحبها...

إن المجاهدين: سلطان باشا الأطرش، وحسن الخراط، وصالح العلي، وإبراهيم هنانو، وكثيراً من أبطال سورية، قاوموا الاحتلال الفرنسي الغاشم نصرةً لشعبهم وأهلهم، ومحبةً لأرض الوطن، وأطفاله، وبذلك لا تنفصل المحبة عن المقاومة.

الفكر التكفيري هو فكر أحادي، يكره الآخر، ينافي الحب والتسامح والعيش المشترك. والمقاومة هي مقاومة الحقد والكره في سبيل مستقبلنا جميعاً، الحب إذا توسَّع فهو أكبر من الحب بين الرجل والمرأة إلى محبة كل البشر، كل الدنيا حب لمقاومة الحرب، وبالحب ننتصر على الكراهية والحرب، وهذا التوسيع لدائرة الحب ليشمل البشرية هو الأمثل لمستقبل العرب السوريين، فهل سيفهم أعداء المحبة يوماً هذه النظرة؟

الانتصار على الإرهاب يعني الانتصار على الحقد والكراهية.

سورية أرض المحبة؛ ومَنْ يعمل على تقسيمها وتدميرها هم أعداء المحبة والسلام والإنسانية؛ خدمةً لمصالح الكيان الصهيوني، الذي هو دريئة العرب جميعاً، وعدوهم الأول والأخير، وأي عدوان ضد سورية؛ هو خدمة لأهداف وسياسات العدو الصهيوني.

للأسف يشترك الغرب الاستعماري و«إسرائيل» وبعض العرب؛ في سفك الدم السوري وقتل الأبرياء، وحصار سورية؛ اقتصادياً وسياسياً؛ لمصلحة أعداء العرب والعروبة.

لإعلان الأمم المتحدة مبادئ التسامح في (١٦ تشرين الثاني ١٩٩٥م)، (وهو اليوم العالمي للتسامح)، التي تقوم على الاحترام والتقدير للتنوع الثري لثقافات عالمنا وحرية الفكر والضمير والمعتقد... إنه الوئام في سياق الاختلاف، والتسامح يعني الإقرار بأن البشر المختلفين في مظهرهم وأوضاعهم ولغاتهم وسلوكهم وقيمهم لهم الحق في العيش بسلام.

❁❁❁

من سورية، تطالب الأمم المتحدة أن تأخذ دورها بفعالية وحيادية تامة لوقف الإرهاب؛ الذي اتخذ اليوم طابعاً عالمياً، لا يخص سورية وحدها، وإنما يضرب في مختلف بقاع المعمورة، وأمام هذه الحقيقة لا بد من توحيد الجهود الدولية لمقاومته... مقاومة تقودها سورية دفاعاً عن أبنائها وحماية لحضارتنا ولتراثنا؛ من كراهية المتشددين، وفي ذلك محبة للحق والخير والجمال.

هذه المقالة تؤكد حق السوريين بمقاومة العدوان ورد كيد المعتدين، كما تؤكد أهمية بناء الوطن على المحبة والتآزر والتعاون، لأن ذلك هو مستقبل سورية بكل أفرادها ومكوناتها، وهو أساس ثقافتنا وتراثنا وما نريده للأجيال القادمة.

المراجع

(١)- القرآن الكريم.

(٢)- الإنجيل المقدس.

(٣)- أبو الوي، ممدوح: تولستوي ودوستويفسكي في الأدب العربي، اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ١٩٩٩م.

(٤)- المنذري، زكي الدين: الأربعين المنذرية في اصطناع المعروف، دار الحكمة، ط١، دمشق، ٢٠٠٢م.

(٥)- شعبان، عبد الحسين: أغصان الكرمة المسيحيون العرب، مركز حمورابي، ط١، بيروت، ٢٠١٥م.

بين تريف المدن وتمدين الأرياف

صراع الضدين والمتغيرات الزمانية

وائل ديوب

السياق التاريخي لتقدُّم المجتمعات يقتضي اتساع نطاق التطور الحضري وزحف المدنية باتجاه الريف، وصولاً إلى مزيد من التمدّن ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً، حتى على الصعيد العمراني والبنى التحتية. لكن ما نشهده في وقتنا الراهن هو التروح الريفي إلى المدينة. هذه الظاهرة ليست وليدة العقود الأخيرة أو مصاحبة لمجتمعات العالم الثالث، بل هي ظاهرة قديمة عرفتها المجتمعات الغربية في أثناء التحولات الحضارية والعلمية والثقافية خلال مرحلة الانتعاش والنهوض ونمو المدن. وكان انتصار الحضارة الحديثة بمنزلة انتصار للمدينة على الريف، لكن الريف لم يكن بمنأى عن الأثر الإيجابي لهذا الانتصار، إذ أصابه قسط كبير من التطوير والتمدين. غير أن كثيراً من المدن العربية مازالت تشهد زحفاً كثيفاً من الريف، والبادية أيضاً، إلى المدينة وصولاً إلى بروز ظاهرة أريفة المدن على المستويات كلّها، وتلكؤ الاهتمام بالأرياف، وتطبّع المدينة بطابع الريف وما رافقه من مظاهر اجتماعية واقتصادية وثقافية وغير ذلك.

كانت المدن الكبيرة والحواضر العريقة مصممة لتكون مضرب المثل في جمالها وروعتها وعمارتها وخصوصيتها . لكن هذه الصورة طرأ عليها تغيير كبير، وتشوهت معالمها من الناحية الجمالية والعمرانية والبيئية، وهجرتها مشروعات السكن المنظّم الكبيرة، ذات

التصـــاميم الرائعة، إلى الأرياف القريبة، مشكلّة ضواحٍي سكنية متكاملة، مقابل هجرة سكان الأرياف إلى المدينة وإنشائهم أحياء كبيرة، غير متكاملة من مختلف الجوانب.

وبدلاً من أن نشهد تسارعاً في تطوير الريف وتحديثه، وجعل الحياة الريفية أكثر جاذبية وتحقيقاً لغايات الناس، شهدنا تمدد ظاهرة ترييف المدن، وبروز العادات والسلوكيات الريفية لتطغى على المشهد اليومي في الأحياء والحارات وعلى أرصفة الشوارع الرئيسة التي تشكل ميداناً لأعمال عدد لا يستهان به من الوافدين وأنشطتهم.

إن الانتقـــال من الريف إلى المدينة أمر واقع بدافع الحاجة -شـــئنا أم أبينا- وهو مرافق للتطورات الحاصـــلة عبر الأزمنـــة. لكن دوافع الهجرة من الريف إلـــى المدينة ونتائجها في مجتمعات العالم الثالث تختلف عن الدوافع في المجتمعات المتقدمة. ففي حين جاءت تلبية للنمو الصناعي ما بعد عصر النهضة الصناعية فقد شكّلت عامل إضافي للريف وتركت آثاراً سلبية على القطاع الزراعي.

وكما من المفترض أن تصـــدّر المدينة والمراكز الحضرية إشعاعها نحو المناطق البعيدة وتعزز عملية التبادل الاقتصـــادي والثقافي مع الأرياف، نجد أن المدينة العربية ليست قادرة علـــى احتواء الوافدين من الريـــف ودمجهم في بيئتها، ويبقى الاحتكاك بين ســـكان المدينة والريف ضعيفاً نسبياً.

شـــهدت المنطقة العربية خلال العقود الأخيرة كثافة في انتقال الســـكان من مناطق إلى غيرها، ولاســـيّما من الأرياف إلـــى المدن، على نحو حوّل محيط تلـــك المدن إلى تجمعات سكانية مكتظة أفقدتها جزءاً كبيراً من الخصائص الحضرية المميزة لها. في الوقت نفسه لم تكن هذه المدن مهيأة لاستقبال هؤلاء القادمين الجدد، سواء أكان ذلك مرتبطاً بتوفير مناطق ســـكنية أم أنشـــطة عملية أم خدمات عامة. فقلّما نجد مدينة عربيـــة لا تعاني من الازدحام الســـكاني ونقص في مصادر الطاقة وحصـــة الفرد من المياه، ولا سيّما ماء الشرب، وضغط هائل على هياكل المرافق العامة، والأهم من ذلك الضغط على الهيكل الاجتماعي، ما ينعكس على المستوى التعليمي والصحي والبيئي.

إن الهجرة من الريف والبادية والســـكن في المدن لها أســـبابها نظراً إلى توافر شـــروط وظروف جاذبة في المدينة، غير متوافرة دائماً في الريف. تمثلت سابقاً في وجود المؤسسات الحكومية الرئيسة وتوافر فرص العمل في الوظائف الحكومية، وتمركز المؤسسات التعليمية

على مختلف مستوياتها في المدن، وكذلك الخدمات الصحية والمصرفية وغير ذلك من عوامل الجذب التقليدية، وتلك المتعلّقة بالقيم الفردية والرغبات والتوقعات بتحسين مستوى الحياة وتحقيق الثراء والرفاه. يُضاف إليها إمكانية ممارسة الأعمال التجارية والاستثمارية ذات الربح السريع، والتطور العلمي والتقني السريع، والانفتاح الذي شمل جميع نواحي الحياة، واتساع التباين بين المدينة والريف نظراً إلى تركّز البنى التحتية المرتبطة بالخدمات التقنية «التكنولوجية» في مراكز المدن.

هذه الهجرة التي تمركزت في العواصم، وطالت المدن الكبيرة والصغيرة، لم تكن مجرد انتقال بالمفهوم الجغرافي، بل تحولت شيئاً فشيئاً إلى انتقال بالمفهوم الاجتماعي والاقتصادي، إذ حمل الوافدون عاداتهم وتقاليدهم وأنشطتهم إلى أماكن إقامتهم الجديدة، دون أن تمر بمرحلة اصطفاء أو انتقاء، ودون أن تخضع لعملية «فلترة» تؤهلهم للاندماج مع مجتمع المدينة ونمط حياته. بالمقابل لم يؤدِّ النمو السريع للمدن إلى تحديث القيم وأنماط السلوك سواء للسكان التقليديين أم الوافدين، الأمر الذي أدى إلى الانقسام وبروز ما يُدعَى «ظاهرة أريفة المدن».

تتشعّب هذه الظاهرة إلى أريفة العمران الحجري وأريفة العمران البشري، وكلاهما يؤدي إلى فقدان المدينة سماتها وطابعها المدني وتشويه وجهها الجمالي.

أريفة العمران الحجري (أو العقاري)

يُلحظ أن معظم الأشخاص الذين يتدفقون إلى المدينة هم من الفقراء وأبناء الطبقة الوسطى والشباب المتعلمين الخارجين إلى سوق العمل، وقد جاؤوا من أجل تأمين فرص العمل، وتحسين مستوى معيشتهم بالدرجة الأولى، وتأمين حاجاتهم الضرورية من أجل حياة أفضل.

يرى ابن خلدون في مقدمته أن «الضروري أصل والكمالي فرع ناشئ عنه، وأول مطالب الإنسان هو الضروري، ولا ينتقل إلى الكمال والترف إلا إذا كان الضروري حاصلاً». فالإسكان ضروري للرفاهية والتنمية الاجتماعية والاقتصادية، وهو لا يشمل بناء المساكن فحسب، بل كذلك الأرض التي تقام عليها والخدمات الضرورية التي يجب أن تقدم للساكنين. ولعل تأمين السكن هو أول هذه الضرورات وأصعبها نظراً إلى الوضع المادي المتدني لمعظم الوافدين، وعدم قدرتهم على طرق أبواب المدينة، لذلك فإنهم يسعون إلى تأمينه على أطراف المدن،

ســواء عن طريق الشــراء أم البناء. ومابين الهجرة الواسعة والكثافة السكانية المتزايدة تولد الحاجة الطبيعية إلى وجود المســاكن. وهذا بدوره أدى إلى نشــوء صناعة جديدة هي البناء السريع للمساكن وبيعها أو تأجيرها. وقد استغل المشتغلون بهذه المهنة الحاجة الملحة لهؤلاء الوافدين، وراحوا يشيّدون أبنية دون النظر إلى الناحية الفنية والجمالية أو التناسق الهندسي، همّهم المردود المادي وتحقيق أكبر قدر من الربح. وبذلك نشــأت على أطراف المدن، وفي أواسطها أحياناً، أحياء جديدة أدت إلى تشويه الطابع الجمالي للمدينة، وأدى ذلك إلى حدوث درجات من الاختناق والازدحام الشديد وعرقلة المرور، يضاف إلى هذا كله إخفاق المعنيين فــي إيجاد الحلول وتقديم الخدمات اللازمة، ومن ثمَّ ازدياد حالات التعدّي على الأراضــي، والإخلال بأنظمة العمران العقاري.

وقــد أدى اندفــاع أبناء الأرياف إلى المدن إلى ازدياد الطلب على الأراضــي الصــالحة للاســتثمار الزراعي، المملوكة والمستملكة، واستثمارها استثماراً عقارياً يحقق لأصحابها أو للمستثمرين فيها ريعية أكبر بكثير من الريعية الزراعية.

وبالتدريــج تحولت أطراف المدن الكبرى ومعظم المدن الصــغيرة إلــى أكوام من الكتل الإســمنتية الممتدة أفقياً بشــكل فوضــوي لا يراعي أدنى معايير العمارة والتنظيم العقاري، وغيــاب تام للنظرة الجمالية في التصــميم والبنــاء. وأدى ذلك إلى توســعات غير منتظمة وامتدادات عشــوائية، ونشــوء أحياء مخالفة كبيرة لا تتوافر فيها أدنى مواصــفات المدن... شــوارعها ضــيقة ومنعطفاتها كثيرة، تفتقد إلى الصــيانة المســتمرة والنظافة الضرورية. أســواقها التجارية تعجُّ بالدكاكين والبسطات، التي انتقل نشــاطها إلى مركز المدينة انتقالاً واسعاً وكثيفاً.

وهكذا أدت أريفة العمران الحجري إلى تزايد البناء الســكني العشــوائي غير المخطط، أفقياً وشــاقولياً، ولاســيّما في المدن الكبــرى، حيث يبادر المهاجرون الجدد، إضــافة إلى تجار البناء، إلى إنشــاء مســاكن بعيدة عن قوانين البناء التي تفرضها المؤسسات المحلية أو الوحدات البلدية، وتفتقر إلى الحد الأدنى من الخدمات العامة الضرورية والبنى التحتية من شــبكات طرق ومياه وكهرباء وصرف صحي...إلخ. وأصبح يطلق عليها تسميات مختلفة منها «مناطق المخالفات الســكنية»، و«السكن العشوائي»، و«أحياء الصفيح»، و«الأكواخ»، و«أحزمة الفقر» وغير ذلك. يرافق ذلك غياب المســاحات الخضراء والمرافق العامة، إذ يؤدي تشييد

البيوت بشكل متلاصق إلى تراجع المساحات التي يمكن تخصيصها للمرافق العامة، ولاسيّما الحدائق، إضافة إلى ضيق الشوارع وغياب مواقف السيارات، الأمر الذي يغيّر شكل الحياة الاجتماعية والثقافية، ويؤثر في الرفاهية السكانية.

وعوضاً عن امتداد المدينة وتمددها الحضري، نجد أن الطابع الريفي يكاد يطبق على المدينة من اتجاهاتها الأربعة.

أريفة العمران البشري

وكما تؤدي الضرورة دوراً أساسياً في العمران الحجري فإنها تؤدي دوراً شبيهاً في العمران البشري. فممارسة الإنسان للزراعة والفلاحة والرعي وتربية الحيوان هي أعمال تحدد شكل العمران البشري: البدوي والحضري، القروي والمدني، الزراعي والصناعي، العامل ورجل الأعمال...إلخ. غير أننا وجدنا أنفسنا أمام حالة يشطر فيها العمران الحجري المدينة إلى مجتمعين: مجتمع يعيش في الأحياء الراقية والمنظمة عقارياً، ويمارس أنشطته الثقافية والاقتصادية والتجارية الواسعة، ومجتمع يعيش على الأطراف وفي الأحياء السكنية المحدثة على إيقاع الحياة الريفية. وقد واجه الوافدون الجدد هيكلاً اجتماعياً في المدينة غير ملائم لهم وليسوا على استعداد للدخول إليه. فليس من السهولة بمكان على الوافدين من الريف والبادية الاندماج بسهولة في مجتمع المدينة الكبير. فجاءت حياتهم استمراراً لكل قيم الحياة الريفية وطقوسها، وشرعوا يسبغون قالباً ريفياً على مناطق تمركزهم، سواء من حيث السلوك اليومي أم الاحتفالات أو المناسبات الخاصة والمحافظة على عاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم، وحتى عصبياتهم فيما يتعلق بالقادمين من البادية.

فمن الآثار السلبية لأريفة العمران البشري ظهور تجمعات قروية وروابط عشائرية، إذ تأخذ العشوائيات شكل الأحياء السكنية المنعزلة داخل حرم المدن، التي يتحدد قاطنوها بناءً على الانتماء إلى عائلات وعشائر محددة، أو مناطق محددة، وهو ما يسهم في محافظتهم على عاداتهم وتقاليدهم الأصلية من ناحية، وضعف اندماجهم في محيطهم الاجتماعي الجديد، أو في مجتمع المدينة من ناحية أخرى. كما يمكن رصد محافظة بعضهم على ممارسة الأنشطة الفلاحية مثل تربية الدواجن على الأسطح والأرضيات، وأحياناً الأغنام والماعز، بما يحوّل تلك الأحياء إلى تجمعات ريفية قروية بكل عاداتها وسلوكياتها، وما ينطوي عليه من تأثيرات صحية وبيئية.

من جانب آخر، تؤدي الزيادة السكانية السريعة، ولا سيما في ظل تفاوت واضح بين أعداد السكان وفرص العمل المتاحة في المدينة، إلى ارتفاع نسبة الفقر ومعدلات البطالة، وهو ما يقود قطاعاً من العاطلين عن العمل إلى ممارسة أنشطة تجارية غير رسمية لا تخضع لرقابة الدولة والأجهزة المعنية قانونياً، تحت مسمى (اقتصاد الظل)، طبعاً مع غياب مظلة حماية اجتماعية للعاملين بها. وبالتدريج انتقلت هذه الأنشطة إلى وسط المدينة، إذ نرى ازدهار تجارة الرصيف... أكشاك عند كل تقاطع ومنعطف، بسطات شبه ثابتة في كل زاوية وعلى امتداد الأرصفة وسط المدينة، تعلوها مختلف أنواع السلع البلاستيكية والنسيجية والغذائية ومنتجات التكنولوجيا والاتصالات بعيداً عن الرقابة، أصوات مباشرة أو مسجلة تعلو وتخفت ثم تكرر، صراخ وشتائم، حركة يومية تغلب عليها النزعة الريفية، القروية أو البدوية، وباعة جوالون بوساطة السيارات المتنقلة أو العربات المدفوعة والمجرورة، يقتحمون وسط العاصمة، فضلاً عن انتشار بعض المهن الصغيرة وورشات الإصلاح على الأرصفة وسط المدينة، وتحوّل أطرافها إلى مناطق صناعية وحرفية عشوائية أيضاً.

إن الإنسان هو الذي يبني المدينة والريف. لكن تسارع عملية نمو المدن لم يأت نتيجةً للنشاط البشري وللزيادة الطبيعية في معدلات نمو سكان المدن فحسب، بل بسبب استمرار الهجرات الداخلية من المناطق الأقل نمواً إلى المناطق الجاذبة تنموياً. غير أن النمو غير المتوازن وعدم التكافؤ بين المدينة والريف، والتطورات العلمية والتكنولوجية، وحاجة المدينة إلى الكفاءات والأيدي العاملة، كل ذلك أدى إلى تجدد التدفق من الريف إلى المدينة، ولاسيّما أن كثيراً من أبناء الريف أصبحوا يمتلكون الشهادات العلمية والخبرات العملية، ومن حقهم السعي إلى إيجاد مكان لتحقيق أحلام الشباب في العمل والنجاح والثراء والشهرة، فوجدوا في المدينة قوة جاذبة تستقطب إمكاناتهم، وتستوعب طموحاتهم ونشاطهم العلمي والفكري.

هذه العوامل وغيرها ساعدت في نمو مناطق عشوائية وأحياء مخالفة للتخطيط العمراني المنظم، اكتسبت شكلاً طرفياً ثم أخذت تتحول بمرور الزمن إلى وسط المدن الكبرى.

ومن المتوقع أن ترتفع نسبة السكان الذين يعيشون في المناطق الحضرية إلى ٦٨٪ بحلول عام (٢٠٥٠م). هذا الواقع يستدعي التفكير في كيفية «مدننة الريف»، بحيث تتيح التنمية الريفية للسكان فرصة العودة إلى مناطقهم الأصلية[1].

تتيح مشروعات التنمية الريفية وتطور الأنشطة الاقتصادية والاستثمارية الفرص لتثبيت سكان الريف بمناطق سكنهم وتمسكهم بأنشطتهم المحلية، وتستدرج الساكنين في العشوائيات إلى العودة إلى منازلهم الريفية الجميلة. يأتي في مقدمتها توافر الخدمات العامة الضرورية، وتأمين وسائل التنقل المريحة لأبناء الريف في ذهابهم إلى وظائفهم وأعمالهم، وكذلك من أجل عودتهم إلى قراهم ومزارعهم. وتشكل مشروعات بناء ضواح سكنية جديدة خارج المدينة، تكون قريبة من الريف، حلاً وسطاً للتخفيف من الضغط السكاني في المدينة.

وبالتدريج نلاحظ أن المدينة تنتقل إلى الريف، وتبدأ الهجرة البديلة، ويلجأ الأغنياء من أبناء المدن إلى الاستثمار في الريف، ليس في المشروعات الصناعية والحرفية فحسب، بل في المشاريع العمرانية والزراعية والحيوانية في الأراضي المهجورة بسبب غياب رؤوس الأموال لدى أصحابها الريفيين، الذين وجدوا في الوظائف ملاذاً لهم، أو عزوف بعض المالكين الزراعيين عن العمل الزراعي ولجوئهم إلى بيع أراضيهم لاقتناء المركبات، من أجل تنقلاتهم اليومية. في موازاة ذلك يحصل انتقال بعض العائلات الميسورة للعيش في الريف، وبناء «الفلل» المحاطة بالمزارع، بحثاً عن الهدوء والبيئة النظيفة.

وأصبح من الممكن رؤية أصحاب المزارع المحيطة بالفلل الريفية، وقاطني الشقق الأرضية في الجمعيات السكنية التي تمتلك وجائب ترابية، يلجؤون إلى زراعة ما يحتاجون إليه من خضار ورقية، وحتى الأشجار المثمرة بقدر ماتسمح به المساحة القابلة للزراعة. بالمقابل نرى أن كثيراً من أبناء الريف، الذين هجروا الزراعة والتحقوا بالوظيفة الحكومية، يعودون من المدينة حاملين الخضار والفواكه وصحون البيض، وينتظرون دورهم في الحصول على حاجتهم من الحليب لدى مربّي المواشي، الآخذة أعدادها بالتناقص.

إن مشكلة تريف المدينة ليست حكراً على المدن العربية، فهذا حال كثير من المدن الكبرى في مختلف أنحاء العالم، ومن الطبيعي أن يكون ضمن المساحة المشتركة التي تشكل المحيط الحيوي للمدينة سلطة مشتركة تنظر إلى مصلحة المدينة الكبرى، وفي الوقت نفسه تقوم بدعم الريف وتمدينه. وهذا يتطلب وضع إدارة متكاملة ورؤية بعيدة المدى لمعالجة مشكلة الأحياء السكنية المخالفة، ووضع حد لتمدد العشوائيات التي ما زالت تشكل مركز الجذب الأساسي للهجرة من باقي المناطق.

الهوامش

(١)- بناءً على تقرير المدن العالمية في ٢٠١٨ الصــادر عن منظمة الأمم المتحدة فإن ٥٥٪ من سكان العالم اليوم يعيشون في المناطق الحضرية، بعد أن كانت ٣٠٪ عام ١٩٥٠. وهي نسبة من المتوقع أن ترتفع إلى ٦٨٪ بحلول عام ٢٠٥٠ بناءً على الزيادة الملحوظة للذين يتمركزون في المدن.

وقال التقرير: لضمان أن تكون فوائد التوسع الحضري مشتركة وشاملة بالكامل، فإن السياسات اللازمة لإدارة النمو الحضـــري تحتاج إلى ضمان الوصـــول إلى البنية التحتية والخدمات الاجتماعية للجميع، مع التركيز على احتياجات فقراء الحضـــر والالتفات للإســكان والتعليم والرعاية الصحية، فضلاً عن العمل اللائق والبيئة الآمنة.

المراجع

(١)- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٠م.

(٢)- سمير عبده، تريـيـف المدينة العربية وتمدين الريف، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٩م.

(٣)- تريـيـف المدن أم تمدين الريف (مقالات).

(٤)- أمـــل محمد، تقليل الفجوة الريفية الحضـــرية عن طريق التنمية المتكاملة، ورقـــة مقدمة إلى المؤتمر العربي الإقليمي حول «الترابط بين الريف والحضر»، القاهرة، أيلول ٢٠٠٥.

(٥)- مفاهيم نظرية في الهجرة السكانية، دراسة تحليلية مقارنة.

(٦)- مظاهر لتريـيـف المدن في العالم العربي.

(٧)- عوامل وانعكاسات ظاهرة النزوح الريفي في الجزائر، دراسة ميدانية.

القصة في القرآن الكريم من الناحية اللغوية

من قصتي يوسف وموسى عليهما السلام

إيمان مصطفى ليلا

القرآن معجزة الإسلام الخالدة، تحدّى العالم في الإتيان بمثله، وعجزت العرب بأدبائها وشعرائها كافة، وما كانت تفخر به من القدرة على البيان وصناعة الكلام عن تحدي القرآن والإتيان بآية واحدة مثل آياته.

ولم يعتمد القرآن الكريم أسلوباً واحداً لإيصال رسالته إلى الناس، بل تعددت أساليبه وتنوعت، فهو حيناً يعتمد أسلوب الحوار، وحيناً آخر يعتمد أسلوب ضرب المثل، وحيناً أسلوب القصة وهو أكثر الأساليب التي اعتنى بها لما فيه من عنصر التشويق، والاتعاظ، والتأثير في النفوس.

قوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ﴾.

معنى وتعريف كلمة القصة، القص

قال أهل اللغة: القص تتبع الأثر، قال تعالى: **﴿ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصاً﴾** يقال: قصصت أثره، والقصص أيضاً تتبع الأثر **﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ﴾** أيّ تتبّعي أثره.

والقصص الأخبار المتتبعة، قال تعالى: **﴿إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ﴾**

القصص اصطلاحاً: الإخبار عن قصةٍ ذات مراحل، يتبع بعضها بعضاً.

وقد ورد ذكر كلمة قصة والقصص بمواقع كثيرة، منها:

﴿إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ﴾، (آل عمران: ٦٢).

﴿فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾، (الأعراف: ١٧٦).

﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾، (يوسف: ٣).

﴿فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ﴾، (القصص: ٢٥).

﴿وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ﴾، (النساء: ١٦٤).

﴿إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ يَقُصُّ الْحَقَّ وَهُوَ خَيْرُ الْفَاصِلِينَ﴾، (الأنعام: ٥٧).

شواهد كثيرة...

ما فائدة القصة، ولماذا استخدم القرآن أسلوب القصص؟

١)- إن الإنســان بدأ يتدرج في مراتب الرقي والحضــارة من خلال اعتماده على تجارب الماضــين من آبائه وأجداده، فتلافى ما وقعوا فيه من أخطاء، وعمل على تطوير ما توصّــلوا إليه من تجارب.

٢)- إن القرآن نزل للتأثير في النفوس، وما من شــيء أشــد أثراً في النفوس من أســلوب القصــة، ولذا اعتمد القرآن على إيراد الموعظة بنحو القصة، وذلك لأن القصة تعطي دليلاً حســياً ملموساً لمن يســمعها، فعندما يتحدث القرآن مثلاً عن فرعون، وعن علوّه وعتوّه في الأرض، كلنا يعلم ويتذكر ما حل به.

٣)- جاء القرآن الكريم داعياً إلى الهداية والرشاد، بأساليبَ شتى؛ فتارةً بالوعد والوعيد، وتارة بالإقناع العقلي، وتارة بوخز الضــمير والوجدان، وأحياناً كثيرة بأسلوب القصص. فهو أهم الأســاليب البيانية التي اعتمدها القرآن الكريم، وأكثرهــا نجاحاً وأينعها ثماراً... لأنها الأحب إلى قلب المتلقي، والأقرب إلى فطرته، والأيســر عليه حفظاً وفهماً، يتلقاها من دون أيّ مشقة أو ملل...

ولذلك؛ «كانت القصــة ولا تزال مدخلاً طبيعياً يدخل منه أصحابُ الرسالاتِ والدعواتِ، والقــادةُ، إلــى الناس وإلى عقولهم وقلوبهــم، ليلقوا فيها ما يريدونه، مــن آراءَ، ومعتقداتٍ، وأعمالٍ... إذ أصبحت الفنون كلها اليوم من وراء القصة...».

أهمية القصة في القرآن الكريم

- ورودها منسوبة إلى رب العزة والجلال في قوله تعالى:

﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾، (سورة يوسف:٣).

- أمر الله رسوله صلّى الله عليه وسلم أن يقص على الناس ما أوحي إليه:

﴿فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾، (سورة الأعراف: ١٧٦).

- القصة مَعلم بارز من مَعالم القرآن الكريم لتوضيح الحقائق وإزالة الشبهات:

﴿إن هذا القُرآن يَقُصُّ على بني إسْرَائِيلَ أكثر الذي هُم فيهِ يختَلِفُونَ﴾، (النمل: ٧٦).

- القَصُّ بالمفهوم العام كان من مهمات الرسل:

﴿يا مَعْشَرَ الجِنِّ والإنسِ ألَمْ يأتِكُمْ رُسُلٌ منكُمْ يَقُصُّونَ عليكُم آيَاتي﴾، (سورة الأنعام: ١٢٨).

- حياة الأنبياء هي محور القصص، وهم موضع القدوة والأسوة:

﴿أولئكَ الذين هَدَى الله فَبِهُدَاهُمُ اقْتَدِه﴾ (سورة الأنعام: ٩٠).

أنواع القصص القرآني

١- **قصص الأنبياء**: وقد تضمنت دعوتهم إلى قومهم، والمعجزات التي أيدهم الله بها، وموقف المعاندين منهم، ومراحل الدعوة وتطورها، وعاقبة المؤمنين والمكذبين. مثال: قصة نوح، وإبراهيم، وغيرهم من الأنبياء والمرسلين.

٢- **قصص تتعلق بحوادث غابرة**: مثل قصة طالوت وجالوت، وابني آدم، وأهل الكهف، وذي القرنين، وقارون، وأصحاب السبت، ومريم، وأصحاب الأخدود، وأصحاب الفيل وغيرهم.

٣- **قصص تتعلق بالحوادث التي وقعت في زمن الرسول محمد**: مثل: غزوة بدر، وأُحد، وحُنين، وتبوك، والأحزاب، والهجرة، والإسراء، ونحو ذلك.

ولا يخرج القصص القرآني عن هذه الأنواع الثلاثة.

الأسلوب القصصي في القرآن

السرد في القصص القرآني:

تمتاز القصة القرآنية من بين مظاهر وأشكال القصص الأخرى بالديناميكية والحركة وتنشيط العقل والمتابعة والتشويق لمعرفة النهايات.

أسـلوب مؤثر في النفوس، حسن العرض، قويّ التأثير، ولا يخفى علينا أن القرآن الكريم أسـاس اللغة العربية (إنا أنزلناه قرآناً عربياً) تميز بفصـاحته وبلاغته، وبكل مقومات اللغة، وكل الأساليب التعبيرية.

وأهم ما يميز أسلوب السرد في القصص القرآني:

١- **الواقعية**: فهي تتحدث عن قصص أنبياء وأحداث حقيقية، حتماً لا تقبل الخيال، وتحمل كثيراً من العبر، ﴿**لَقَد كَانَ في قَصَصِهِم عبرةٌ لأولي الألبَابِ مَا كان حَديثاً يُفتَرَى ولكن تصدِيق الذي بين يَدَيه وتَفصيلَ كلِّ شيء وهُدىً ورحمةً لقومٍ يؤمنون**﴾، (يوسف: ١١١).

فهي ليست كقصص الخيال والملاحم التي تقبل التكذيب.

٢- **الانتقاء والاختيار**: بما أن القرآن يتحدث عن المحشر والميعاد والمال وأحوال الناس وعلى امتداد الزمان لا بدّ من اختيار الأحسـن والأفضـل من القصص لتكون المثال ﴿**نَحْنُ نَقُصُّ عليْكَ أَحسَنَ القَصَصِ بما أَوحينَا إليكَ هذَا القرآنَ وَإن كُنتَ مِن قَبلِهِ لمِنَ الغَافِلينَ**﴾ (يوسف: ٣).

٣- ترك فراغات في القصص القرآني يستمتع الذهن بملئها: من مميزات أسلوب المنهج السـردي في القرآن طي الأحداث التي يقتضـيها ويدل عليها الـكلام الوارد، وترك فجوات بين المشـهد والمشـهد، تتيح للعقل حرية الحركة، وللخيال الاستمتاع بملء ما بين السطور. ﴿**فأخرَجَ لَهُم عِجلاً جَسَداً له خُوارٌ فقالُوا هذا إلهُكُم وإله مُوسى فَنَسِيَ**﴾ (طه: ٨٨).

٤- الإعراض عن الحشـو وفضـول التفاصيل غير المفيدة للسـامع: في كثير من الآيات نجد التكثيف، والتجسـيم والتصوير والإيحاء، فسورة يوسف من أولها إلى آخرها لم تتحدث عن جماله ووسامته، لكننا نرى الوسامة الأخاذة في أعين النسوة اللاتي قطعن أيديهن لفرط الذهول، وجاءت مجسـمة كأنها حقيقة في وصف الموقف بقوله تعالى: ﴿**فلمَّا رأَينَه أَكْبَرْنَهُ وقَطَّعْن أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حاشَ للهِ ما هَذَا بَشَراً إنْ هَذَا إلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾.

طريقة السرد:

- السـرد عاقبة القصـة ومغزاه ثم تسلسل الأحداث، مثل قصة يوسف، قصة كاملة تحكي عن حياة نبي.
- أسلوب التجزؤ والخطف خلفاً (فلاش باك) كما في سورة موسى.

قصة موســى ذكرت في سور كثيرة: (البقرة، والأعراف، ويونس، وهود، وطه، والمؤمنون، والشعراء، والنمل، والقصص، وغافر، والزخرف).

• أسلوب القصة القصيرة جداً، هذا النوع الذي أثار جدلاً كبيراً موجود في القرآن الكريم، الــذي هو المورد والمرجع للغــة والقص، ولكن طريقة العرض والفهــم لهذا النوع مختلفة. أمثلة:

﴿وَلَقَدْ همَّتْ بِهِ وهَمَّ بِهَا لَوْلَا أن رأَى بُرهَانَ رَبِّه﴾.

أغلب قصــار السور فيها قصة قصيرة جداً، ﴿وإذا المَوءُدَةُ سُئِلَت بأَي ذَنبٍ قُتِلَت﴾ من سورة التكوير.

نجد في سورة العاديات وصفاً لخيول المعركة...

من أساليب القرآن لغة القوم

الإفادة من المنهج (الأنثربولوجي) في محاولة الكشف عن أصول ألفاظ أو تراكيب قرآنيّة بعينها في لغات الأمم الأخرى غير اللغة العربيّة، وعبارة «هيت لك» في قصّة (يوسف) بمعنى «أنا لك» بالســريانيّة التي حملها الهكســوس إلى مصــر، ولفظ (السيّد- سيدها) في القصّة نفسها، بمعنى الزوج في بيئة أقباط مصر.

ولفظ (الرب) أيضاً في القصّة نفسها والتصاقه في اللغة الفرعونيّة بالألوهيّة.

ولفظ (العير) لغير الجمال من دواب في العبرانيّة.

ولفظ (عبّدت) الذي ورد في سورة (طه) وقصّة موسى بمعنى (قتلت).

ولفظ (اليم) بمعنى البحر أو النهر الكبير في الســريانيّة، وقد ترافقت مع قصــة موسى وذكرت ثماني مرات، مرتبطة ببني إسرائيل (اليم مكان العقوبة، والخوف والعذاب: ألقيه في اليم، غشيهم في اليم ما غشيهم)، في حين كلمة بحر للخير (سخر لكم البحر).

التكرار الهادف في القَصَص القرآنيّ

ظاهرة واضحة، لافتة للنظر، وداعية لكثير من التساؤل والبحث، فإن التكرار في القصص القرآني لم يأت عبثاً من غير طائل، بل جاء لغايات محددة ومقصودة، منها:

• في كل موضـــع زيادة شـــيء لم يذكر في الذي قبله، أو إبدال كلمة بأخرى لنكتة بلاغية، ويكون هناك تقديم وتأخير ونظن أن المعنى لا يغاير لكن في الحقيقة هناك اختلاف بالمعنى وحسب حالات القوم.

• كلُّ مرة تُعَرَض فيها القصـــة تَكشِف عن جانب من جوانبها، أو تجسم صورة من صورها، أو تكمل حدثاً من أحداثها.

• نجد في التكرار المعالجة الحكيمة للنفوس بترســيخ العقيدة والمفاهيم الصحيحة في عقول المعترضين والناكرين لذلك، في قالب القصص الواقعي الجذاب...

قرر علم النفس الحديث أن الشـــيء يرســخ في النفس بتكراره مِراراً، ما لا يرســخ بعرضه مرة واحدة أو مرتين... ولاسيما إن كان جديداً تنفر منه طبائع المشركين، وتشذ عنه عادات الجاهلين.

• عرض الحادثة الواحدة في أســاليب كثيرة متلونة وصـــور بيانيـــة متنوعة، دون أن يختل نظمه، أو يضــطرب معناه، أو تتفكك روعته، أو يضــعف مســتواه، وهو ممـــا يعجز عنه أبلغ الفصحاء... (إن إعادة القصة الواحدة بألفاظ مختلفة تؤدي معنى واحداً، من الأمر الصعب الذي تظهر فيه الفصاحةُ وتَبِينُ البلاغةُ).

• القـــرآن الكريم كما تحدَّاهم بتنوع أســاليبه، تحداهم كذلك بمحاكاة أســلوب واحد من أساليبه، ولون واحد من ألوانه العجيبة فعجزوا خاسئين...

والتكرار ممكن أن يكون بكلمة أو آية.

ومن أمثلة ذلك:

• عصـــا موسى؛ ففي (سورة طه: ٢٠) وصفَها الحقُ ســبحانه بأنها ﴿**حيةٌ تسعى**﴾ لإثبات صدق رسالته أمام فرعون، وهو مناسب لوضع موسى رؤيتها أول مرة.

وفي (سورة الأعراف: ١٠٧): ﴿**ثعبانٌ مبينٌ**﴾ لإخافة فرعون.

• ﴿**تَلْقِـفُ مـا يأفِكُـونِ**﴾ (الغاية، تتحرك وتلتهم)، ولم تكن الغايـــة الإخافة وإنما تحدي السحرة.

وفي (سورة النمل: ١٠): ﴿**تهتزُّ كأنَّها جَانٌّ**﴾،

• فائدة لغوية: حتى عندما نكتب نفرق بين الألفاظ (حية وثعبان..)

• ﴿وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُواْ وَاشْرَبُواْ مِن رِّزْقِ اللهِ وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾، (البقرة: ٦٠).

﴿وَقَطَّعْنَاهُمُ اثْنَتَيْ عَشْرَةَ أَسْبَاطاً أُمَماً وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ وَظَلَّلْنَا عَلَيْهِمُ الْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْهِمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُواْ مِن طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِن كَانُواْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾، (الأعراف: ١٦٠).

الحالة الأولى سياق الآيات مدح ورضا عن بني إسرائيل فجاءت انفجرت، أي: (ظهر الماء بقوة).

الحالة الثانية: سياق الآيات عدم الرضا، وارتكابهم المعاصي من باب التقريع، أصبح الماء ضعيفاً بسبب ظلمهم.

أمثلة أخرى:

• النار ﴿إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى﴾، (طه: ١٠).

آنست: وجدت، بقبس: شعلة.

﴿سَآتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ﴾ (النمل: ٧)

﴿فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَاراً قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾، (القصص: ٢٩).

جذوة: ينطفئ لهيبها.

السبب في التكرار حسب التفسير أن موسى وزوجته وابنه والخادم ضائعون في الصحراء ليلاً (ظلام) في الشتاء والطقس بارد.

حدَّثهم بما رأى. جرت حوارات وخيارات، ففي كل رواية تتغيّر بعض الكلمات بما تقتضي الحالة والرد.

• قميص يوسف: في البداية كان دليلاً وسبباً للحزن ﴿وَجَآؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ﴾، (يوسف: ١٨).

ومع امرأة العزيز دليلاً على البراءة ﴿وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ﴾، (يوسف:٢٧).

وفي النهاية بشارة للفرح والشفاء ﴿فَلَمَّا أَن جَاء الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيراً قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللّهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ﴾، (يوسف: ٩٦).

- الفرق بين رأيت، وأرى، وأراني، وكلها أحلام: حكاية حالة استخدام مضارع مع ماضٍ.

رأيت، لم يطلب تأويل. مجرد إخبار عن شيء، والصاحبان والملك استخدموا المضارع وطلبوا التأويل والفتوى والمعنى.

كلها أحلام ولكن تختلف الصيغة بقدر الاهتمام.

- الفرق بين: فعل تستطيع، وتستطع، وتسطع أنّه عندما استخدم الفعل تستطيع ما زال الأمر غير واضح، والصبر طويل، وعندما عُلمت الأسباب، استخدم تسطع ومن المعلوم أن الزيادة في المبنى زيادة في المعنى.

- فألقيه: تحمل كمية كبيرة من الحب والرعاية فهي من تدبير رب العالمين.

وألقوه: تحمل كمية كبيرة من الحقد والكره (هذه من تدبير البشر).

يأتي السؤال لِمَ التكرار في سورة موسى في حين قصة يوسف قصة واحدة؟

قصة موسى صراع بين الحق والباطل، بين الإيمان والكفر، صراع ديني، منذ ولادته تخوف فرعون من وجوده، إلى أن بلغ أشده، في حين قصة يوسف قصة عائلية، اجتماعية. نهاية القصتين انتصار الحق على الباطل.

﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ آتَيْنَاهُ حُكْماً وَعِلْماً وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾، (يوسف: ٢٢).

أمّا الصيغة الخاصة بموسى ﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَى آتَيْنَاهُ حُكْماً وَعِلْماً وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾، (القصص: ١٤).

الزمان والمكان

القصة القرآنية ليست توثيقاً تاريخياً للاهتمام بالزمان وتحديده، فالقصة تأخذ من الزمان وظيفة التفاوت فيه، لأنها لا تقصده لذاته. كذلك المكان أقل أهمية، لأن الأهم إيصال الفكرة والعبرة.

تنويه: المكان الذي جرت فيه القصتان هو مصر، وكلاهما عاش في قصر ملك.

الحوار في القصص القرآني

لا تخلو قصة من القصص من وفيها حوار بين الله عز وجل والملائكة، وحوار بين الله عز وجل والإنسان، وبين الله عز وجل وإبليس، وبين الإنسان والملائكة، وبين الإنسان والحيوان.

أسباب الحوار: جزء لا ينفصل عن طبيعة الإنسان إذ لا بد أن يتكلم مع الآخرين، ويتناقش ويسأل، فتكون وظيفة الحوار:

- الكشف عن الشخصية ومكنوناتها وأفكارها وانفعالاتها.
- الكشف عن الأسرار الداخلية وحقائق خفية مثل الحوار بين يوسف ووالده يعقوب عليهما السلام من بداية السورة ﴿**إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**﴾.
- الكشف عن أسرار الحوادث والمواقف مثل حديث الخضر مع موسى ﴿**قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً**﴾، (الكهف: ٦٧)، إلى أن فسر كل فعل قام به.

الشخصيات

الشخصية الرئيسة في قصة موسى: موسى، والشخصيات الأخرى: الأم، والأخت، وفرعون، وهامان، والسامري، وقارون، ورجل مؤمن، والخضر، والنبي شعيب، وامرأة فرعون...

الشخصية الرئيسية في قصة يوسف: يوسف، والشخصيات الأخرى: الأب، والأخوة، والصاحبان، والعزيز، وامرأة العزيز، والنسوة اللاتي قطعن أيديهن.

همسة أخيرة

١- القرآن الكريم جاء بأحسن القصص، لم تكن للتسلية، أو قصصاً خرافية، أو توثيقاً تاريخياً إنما للحكمة والعبرة، والقصة هي الأسلوب القوي الذي يرسخ في العقول وجاءت بأساليب عدة، ولذلك لا بدّ أن نتبعه بالأساليب التربوية والمناهج، وأكثر المناهج نجاحاً تلك المدعّمة بالقصص.

٢- المناهج: الكتب ملأى بالحشو. لو درسنا هذه القصص بالتوسع، ومن نواحي الإعراب واللغة والبيان أفضل من كتب كثيرة.

٣- **إلى الأدباء**: القرآن والقصص القرآني هو المرجع والمستند والأساس لهذا الفن حبذا التعلم واتباعه، ولا يكون في قصصكم ترميز، ولا غموض، ولا إطالة، ولا خدش للحياء.

٤- **عند تعليم المواهب كيفية كتابة القصة، ذكر القصة بالقرآن أنموذجاً.**

٥- للتمتع بهذه القصص القراءة بصوت مسموع.

المراجع

(١)- ابن كثير، قصص الأنبياء.

(٢)- د. أحمد نوفل، مناهج البحث والتأليف في القصص القرآني.

(٣)- السرد في القصة القرآنية، مجلة العلوم.

(٤)- يوسف طحان، خصائص السرد القصصي في القرآن.

(٥)- محمد إشراف ود. عبد الرزاق المساوي، السرد في القصة القرآنية.

(٦)- د. محمود السيد ود. حسن عون، الإعجاز اللغوي في القصة القرآنية.

إنَّها... عازِفَةُ النّاي

محمود حامد



تعبت يَدٌ من كَثرَةِ التَّلويحِ، كُفّي،
إنّهُ المَنفى، وما آلَت إلَيهِ الحالُ، والمجهولُ
والعابرونَ على المفارقِ، حيرَةُ الخُطُواتِ، فيما بينَها،
يومَ الجهاتِ تقاسمت تلكَ الخُطا،
جهةٌ إلى الأسلاكِ، شائكة، وأُخرى،
لم تَعُد تدري: إلى أينَ الطَّريقُ يَؤولُ؟

❀ ❀ ❀

لا وِجهة، حيثُ المَعابِرُ أُوصِدت، كُلُّ المنافذِ للعُبورِ،
سوى عُبورٍ واحِدٍ للموتِ يُفضي،
إنَّ أكوامَ الدَّمِ العربيِّ فيهِ... دَليلُ

❀ ❀ ❀

- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.

هـا نَحنُ وَثَّقنا: «بلادُ العُربِ أوطاني؟»،
بألوانِ الخَرائطِ، والدِّماءُ... تَسيلُ

❁ ❁ ❁

أرَأيتِ كيف السّاحُ غَصَّ بنا غُباراً؟
كيف غَصَّت شاهِداتُ قُبورِنا، لَمّا
تَعَثَّرَ بالقتيلِ قتيل؟
كيـف انطفأنـا، وانكفأنـا عـن مصابيـحِ
الضِّياءِ... لعتمةٍ،
ظلَّت تُقاوِمُ رعشةَ الضَّوءِ الأخيرةَ،
فاحتواها... ذلكَ القنديلُ
آملاً بأن يأتي صباحٌ من دياجيرِ الظَّلامِ،
لعلَّ ذا؟ لَو ظَلَّ ينفرُ في الخُيولِ صَهيلُ؟

❁ ❁ ❁

كَم مَرَّتِ الأوطانُ فينا كَي تُسَلِّمَ، لَم تَجِدنا،
حيثُ كُنّا غارقين بدمعنا،
حينَ المنافي وَزَّعَتنا في المفارِقِ،
والمَفارِقُ وزَّعتنا في القبائلِ،
والقبائلُ وزّعتنا من جَديدٍ، في المنافي،
كَم بحثنا عن أصولِ المَهدِ فينا،
لَم نجدها، رُبَّما ضاعت
بِمُفتَرَقِ الخرائِطِ، في الشَّتاتِ، أصولُ؟

❁ ❁ ❁

كُنّا نُغالِبُ دمعةً في العينِ تَسري،
لا نَبوحُ بها لِكَيلا تكشفَ المستورَ فينا،
من عواطفَ، نحنُ أعرابُ العواطفِ،
كيف مالَ الدَّهرُ فينا؟ على أساهُ نَميلُ.

❁ ❁ ❁

ما أروعَ التَّعليلَ، لحظةَ نشتهيه،
لِكَي نُبَرِّرَ ما يُحيطُ بنا غُموضاً!
أو غَداةَ نصيرُ رعشةَ خطوةٍ في
حافَّةِ الكلماتِ، يُمكنُ عندَها،
أن يبدأَ التَّعليلُ؟

❁ ❁ ❁

لُغةٌ شربناها مع الماءِ المُلَوَّثِ، كَي نُبَدِّلَها بأخرى،
إنَّها لُغةٌ يروقُ بها لأمزجةِ العُقولِ الحذفُ، والتَّأويلُ

❁ ❁ ❁

إنّي لأنسى؟ سوف أطفئُ ضَوءَ مِصباحي،
وأخلدُ للسَّكينَةِ لحظةً كَي أستريحَ
بظلِّ عينيكِ اللّتينِ ستمنحاني لحظةً
كَي أستريحَ، وكَي يُعيدَ صياغتي، في شكلِها،
ذاكَ المُغايِر، ذلكَ الإزميلُ

❁ ❁ ❁

فلتمنحيني شكلَكِ العربيَّ في
أعلى صِفاتِ المَجدِ فيه، فَرُبَّما
سَيُعيدُ هيكلتي، كما لَو أنتِ فِيَّ،

تُشاركينَ بُزوغِيَ الآتي على
ما سوف يمنحُنا الذي سيظلُّ مُشتَرَكَ المَصيرِ،
على اشتهاءِ الظّنِّ فينا، ذلكَ التَّشكيلُ

❁ ❁ ❁

كَم حاول القُرآنُ والإنجيلُ
بسطَ الطَّريقِ لنا، لِنعبُرَ، إنَّما
ظلَّت طُيورُ الظَّنِّ فينا تشتهي دَرباً،
خلافَ الظَّنِّ فينا، إنَّهُ
دَربٌ يَميلُ لمستحيلِ الأمنياتِ... طَويلٌ
دَربٌ، وليسَ سِواهُ، فيما نَشتهيهِ... بَديلُ.

❁ ❁ ❁

خلفَ سهولِ الشَّمس

بديع صقور



إلى مسافر

سأفتح نافذةً تفضي إلى الزرقة
وسأترك لك حقائبَ السنين الفارغة
علّك تجمعُ فيها لآلئَ العمر
وما تبقّى من حكايا الأيام.
أيُّها المسافر
هي الأيامُ تفرُّ كالقبّرات
تتساقط كورق يابس
يسرقنا الفراغ...
ويصير الوقت أضيق من حدِّ رغيف.

- العمل الفني: الفنان ناصر زين الدين.

إلى غريب

أنت!
يا سليل التعاويذ
يا بن امرأة غابرة
وأبٍ غابر
وأجدادٍ كالملح ذابوا تحت حجارة المطر.
أنت!
يا حلماً تبدّد في الهجير
وما زال فيك رمقٌ من حكاية!
يا أنت! يا من توارثت حزن الضفاف
ولون القمح
يا أنت! يا من تتوق إلى حضن أمك
وقبل أن يُرمى رأسك على الرمل
همست:
أتوق إلى حضني أمي...
هذه الأذرعُ باردةٌ...
ولا من يشدُّني إلى صدرك يا أمي...
بين زحمة التوابيت غاب صوتُك
ندهتُ:
أمي...
بين مغيبِ الحكايات وبرزخ الأنين
ندهت:
أمي...
على نُوب دبّ إلى روحي دفءٌ
وكان ظلُّك الحنونُ يقترب.

إلى وردة

يبتدئ الملكُ برأس ذئب
يغدر، حتى بالرمل...
يبتدئ الملك بذبح امرأة
قد كانت عشقت عنقوداً
باسم الله ينصبُ مشنقة
لعصفور كان يغرد.
ملكَ الرمل مهلاً
قبل أن تقطع رأس الشمس
فكر!
كم من السلالم ستحتاج للوصول
إلى أغصان السماء؟!
وإذا ما أقدمت على اقتناص نجم
كم دهراً تحتاج ليصلَ نباحُ كلابك إليه؟!
قبل أن تطلق سهامَكَ على النسور
هل تأملتَ لحظة انقضاضها عليك؟
من الممكن أن تقطع عنقَ العنقود
لكن! هل تذوقتَ حلاوة العنقود؟!
يغبطكَ القتلُ كثيراً!
الذئاب تستمرئُ طعمَ الدم...
كم صلاة تحتاج لمحو ذنوبك
ما جدوى أن تتلو وصاياك؟!
أن تحملها صليباً على صدرك
ما دام من تتلوها عليهم
وما تحمله إليهم
لا يسمعون

لا يفكرون
ولا يرون؟!

إلى بيت في الزرقة

أقتبس منك الحزن
فتمنحني مودة المنافي
أشدُّ وتر الرباب
فيبتدئ عرسُ المطر
أنا والطير
تآخينا معاً...
معاً تسلقنا شجر المنافي
يحنّ إلى نهر السماء
وأحنُّ إلى الاغتسال بماء السفر
يحنّ إلى بيته في الريح
أحنُّ إلى حضن البياض
معاً نفتح برزخَ الصبح
كي تعود النوارسُ للبحر
معاً ننتظر الشمس
لنرقص تحت عتبات المطر.

خلف بابي

تصخب الريح
نتدافع كالذئاب
وتمرُّ السحب سريعة
ولا من يوقفُ تدافعَ الذئاب؟
ولا من يوقف هذا الموت؟
ولا من يعيد لي غيمتي التي سُرقت
من خلف بابي؟

تنافر

يرسمُ العمر على كف وردة
تتقدم عربةُ الثلج...
على بوابة الانتظار
لا أحدَ... ينتظر قدوم الآباء
العائدين من الحرب
لا أحد ينتظر أحداً.
على شرفات روحه
تهبُّ نسائمُ الماضي
بعيداً...
خلفَ صخور الشواطئ
تركته العاصفةُ محطماً كأحد المراكب
(كم العداوة بالغة بين المراكب والعاصفة)؟!
لن تستطيعَ رتق الجراح
ما دامت المراكبُ تبحر
وما دامت العواصف تهبُّ.

فوق تخوم الماء

من سواك مملكةً للسراب
وعرشاً للطواويس
حدودُكَ في مهبِّ الهاوية
من صنع كل هذه التوابيت؟
من اقتلعك من جذورك كالنعناع

تحت قبة هذا الخراب
فوق تخوم الماء العالية
ندور كطواحين الهواء
ندور! وندور كالنواعير الهائمة.
ونقتلع ما تبقى من نعناعٍ وسنابل

تحت تخوم الريح

نهرٌ يصنع سراباً
وأيدٍ لا تجيد سوى صناعة المُدي
نكنس غبارَ الطلع عن وجه النخيل
ولا ثمرَ للصيف القادم
فوق هذه التخوم
كلما أشعلت امرأةٌ موقدة
أطفأها عابرٌ غريب.

أيقونة

أمدّ يدي إلى صدر القصيدة
فتنكسر أيقونة الصباح.
أشدّ غوارب الماء
فتجري أحزانُكَ في سهوب دمي.
يمنحني المغني صوتَه
فتختنق الأغنية...
بُحَّ صوتُ القصيدة
ومات المغني...
وهبتْني الريحُ عصاها
فانطلقت كسهم...
انصرف العائدون إلى بيوتهم
وانكسرت على باب غربتي
منكسرون يأوون إلى بيوتهم
على من بقوا من الأهل
يقصّون عذابات الغائبين:
مَنْ مات منهم...
مَنْ اقتنصوه على الدروب...
مَنْ ذبحوه بشفرة...
مَنْ أردوه برصاصة
ومَنْ علقوه على شجرة.

في عين السفر

كيف أنجو بروحي؟
كيف أعبُر هذه الغابة من السيوف؟
كيف أصون ابتسامتك؟
وليس لي وطنٌ سواكِ!
أيتها القادمةُ من سهول الشمس
العابرة نهر الريح
الصاعدة درج «أوغاريت»
الواقفة وسطَ عين السفر
المتشظية في جهات الأرض
كيف وعدتني بالبقاء؟!
كيف تركتني؟
ثم! مضت المراكب.

❁ ❁ ❁

هنا في القيامة... كما في الحرب

علاء زريفة



يجد الغريب ممراً إلى الآخرة...
من حجرةٍ للضوء، تشعُّ بحيرة للملح
على صحراء أحلامنا
القيامة... حرب عظمى
ونحن ضحايا الماء المتدفّق من فم السراب
نقرأ مجهول غدنا في كف الرؤيا
ونمضي الربع الخالي...
شظايا الذهب اللانهائي
لأسفار الداخل جزيرة آبائه
هكذا ينفخ عزازيل في أذن المحموم
تلك صنعة الفاتحين...
أيها الهارب بنفسه... سكون البيد

- العمل الفني: الفنان ناصر زين الدين.

لا عبد يركب ناصية حلمك
ليمنحك عصاك
إصبع للغيب، عين تغرز مسلتها
أنا أخت الشمس
مقطعاً للشدو خارج سرب الوقت
هنا في القيامة...
كما في الحرب
لا وقت للوقت...
أقرأ في كتاب الرمل، حديث الجمجمة
مرَّ صهيلٌ من هنا
ومضت خيل الطارئين، طريق الحرير
حملات المغول
مرت قوافل الذات إلى الذات
هنا... في القيامة
كما في الحرب
لا موت لنموت، لا حياة
نشهد عرضاً ساخراً عن غراميات الأب المقدس
وجدوى الزمن
لا منادٍ ينادي
لا صدى يرجع
بين سافانا الرمل
كائنات من قصب الهبوب
تشيد قلعة يحملها مقص عقرب
بئر أخرى
تنفجر في ضلع الوهاد
والغارقة في عسل التجلّي
أنا نبيٌّ هذه الصحراء
وزوبعة الصبار تغطي وجهي بالشوك
لا أذان يرفع فوق فوهة حجر
نعدُّ أصابعنا في الضوء
ونحصي خرابنا
هنا، نتساوى في الصغر والخطيئة
الأنبياء المتوجون
يسترقون النظر لضلالنا
ويحنون إلى آدميتهم
والملائكة التي لم تقترف
شهوة الخلاص من الجسد
قالت: نعم
ووضعت إبريق حيرتها جانباً
في القيامة كما في الحرب
لا ننظر وجوه بعضنا
لا نتبادل كلمات الوداع
نقف وحيدين أمام أزل النهايات
لا أبواب نغلقها
لا مفاتيح نترك فوق معدنها رائحة الكلس
لا كؤوس نفرك عنبها، أنخاب وجود
لا طين نعلق بصماته عتبات البيوت
لتومئ لساكنيها، ساعة الرحيل

لا ناقة تمنحنا ذريعة الاستمرار
في القتال
لا شجر نلقحه أسماءنا
لتأوي الحرب إلى سماواتها
أشلاء تكدّس أحقادها، زمن الحرب
لا هواء نرفعه سلاحاً
لتكتب القيامة وصاياها
مدائح تمضغُ شعوبها
قيامة بعد القيامة
أطلنطا العائمة على سطح النفس
دخل أهلها في البياض...
حين لم ينقطع مدد الشيطان.

❁ ❁ ❁

السـرد...

قصة من الشرق

منصور ناصر الدين

علـى الرغم من كل شيء لم أستطع أن أمنع نفسي، واستيقظت على قدميَّ تحملاني إلى هناك، كنـت قـد قررت أنني لا بد أن أذهـب ولكن ليس بهذه السرعة، وأيقنت أننـي لن أستطيع المقاومة فهنـاك في تلك البلاد بحثت كثيـراً عن جدولٍ تحرسه الطبيعةُ من كل جانب، ويعتليه جسر صغير عليه طريقٌ غير معبّدٍ إلا بأوراق الأشجار، وعليه أيضاً مقعد خشبي. كان جديداً في يوم من الأيام، كنا نحميه بجسدينا ونحضنه كما كان يحضننا، ولطالما اعتقدنا أنه كان يقاوم من أجلنا.

وهناك في تلك البلاد أذكر أنني انتقلت عدة مرات من عمل إلى آخر ومن مدينةٍ إلى أخرى حتى ساقتنـي القدر فوضعت رحالي في بلد النهر الكبير، حيث الغابات والجسور، كانوا يسمونها «الجنة علـى الأرض» وأنـا لم أشك يوماً في أن جدولي الصغير ذلك كان هو الأجمل. وهناك في بلد النهر الكبير ربما وجدت ضالتي، فمكثت ورفضت ما أتيح لي من فرصٍ فيما بعد.

وأذكـر أيضـاً أنني بقيت دوماً وعلى المنوال عينه أحج إلى مكان ما في كل أسبوع، تماماً كما في السابـق ولم أفوّت يوماً واحداً أبداً، ولم تصدنـي ريح أو مطر، وكنت إذا ما سألني أحد عما زرت، وماذا شاهدت؟ أصف له ذلك الجدول الصغير وذلك المقعد ولا شيء آخر.

- العمل الفني: الفنان ناصر زين الدين.

واليوم بعد كل السنين هأنذا أعود إليك يا جدولي الحبيب، اليوم أنت بالذات ولاشيء سواك وسأروي لك وجهاً لوجه ما أرسلته من رسائل، وستسمع مني، وأسمع منك، وتبوح لي وأبوح لك بصوت عالٍ ليس كما كنت أبوح، وتعانق زفراتي خرير مياهك العذب، ونستذكر أياماً مضت ونستمتع بجراحنا، ونتذكر معاً خطواتها إلينا وإشراقة محياها علينا، فعندما كانت تأتي تضحك الدنيا وترقص الفراشات وتمتزج أصواتنا جميعاً فتخضرّ الأشجار ويبدأ الربيع.

ولما ذهب الربيع بها بعيداً بقيت تشرق في وجداننا مثلَ الألق الملائكي، وكنا أنا وأنت نحسُّ بأنفاسها معنا، نحسُّ بعذوبة ضحكتها وبالنقاوة في همساتها. كانت تجلس فتبدأ أنت بالغناء ثم نغني معاً فتجتمع الطيور لتحمل أغانينا إلى كل بقاع الأرض.



ويبهرنا البريق الذي ينطلق من طرْفها فجأة فيما إذا فاجأتك بنظرة، البريق الذي لا يقبل التزييف أبداً ولا جدوى من محاولة التقليد، فكلما لمعت مياهك السلسبيل عبر اقتناص أشعة الشمس تغض الطرف خشية أن نتهمها أنا وأنت بالتزوير.

والبريق يا صديقي هو الذي يحملني إليك الآن، وسيحملني في كل أسبوع طالما حييت، هو الذي يغشي العيون، ويفتح ممرات القلوب فيجعلك تعيش مع من تحب وكأنهم بين يديك في حين يفصلك عنهم آلاف الأميال في عالم الواقع.

ساورتني كثير من الشكوك وأنا في طريقي إليك، وكم خشيت أن

تطالـك يـدٌ عابثة آثمة أو تغزوك الحضـارة وتدوسك عجلات الآلات فتُخفـي معالمك ولا أستطيع التعـرف إليـك، وكنـت بالنهاية أبتسم فأنـا يقودني إحساسي بـك وترشدني إليـك ضربات قلبي فأسير، ولا بد أن أصل.

وتمامـاً كمـا اعتقدت منذ البداية أنت كما أنت، والمقعد الخشبـي ما زال كما هو، لم تهزمه آلة الزمـن، وما زال الطريـق معبداً بأوراق الشجر، فنـادراً ما تُغزى أريافنا النائيـة ولو بعد عشرات السنين، ثم إنني أراك كما أرغب في أن أراك، وأنا اليوم لا أستطيع التمييز تماماً بين ما هو موجودٌ فعلاً، وما أحب أن يكون موجوداً، كل ما يهمني أن الربيع آخذٌ بالانطلاق من جديد.

شعـرتُ وأنـا في طريقي إليـكَ أن اللقاء قريب، بل كنت متأكداً على الرغـم من خلو المكان أننا سنجتمع ذات يوم من جديد، ستصفّق مياهك، وتهزُّ الحصى إيذاناً بقدومها، نعم لابد أن تأتي!

وتقلّبـت قسمـاتُ وجهي بين جزرٍ ومـدّ، فصرتُ أضحك من نفسـي إذا صدّقت وأغضب إن لم أفعـل، هـل ستعودين هكـذا ببساطة؟ لا بـد أن تكون الإجابة: نعـم، فأنا لن أكـذّب إحساسي وقد عشت على أمل أن تجمعنا مصادفة ما في زمنٍ ما، وأنا الذي رفضت أن أقتفي أثرك، فالقدر قرر مصيرنـا -اللهم لا اعتراض- واكتفيت بجدولي ومقعدي وكل ما كان لنا، واكتفيت بأحلامنا أيضاً وبإيمانـي بـأن اللقاء قادمٌ لا محالة، قد أكون مفرطاً في اعتقـادي، ولكن يسوغ لي أن لنا الطقوس نفسهـا لذلـك أيقنت أننا سنعود ذات يوم إلى همساتنا نمشي رويـداً فتسبقنا مياه الجدول، ونعود أدراجنا إلى مقعدنا الخشبي نملأ الدنيا حكايات... حكايات.

سـألـت نفسـي مراراً مـاذا سأفعل إذا التفـت ذات مرة ورأيتـك أمامي؟ ماذا سأفعـل إذا أزف اللقاء؟، سأفتح ذراعَيّ وشرايين قلبي مثلك أيها المقعد الخشبي؟ أم سأرقص مثلك أيها الجدول وأغني طرباً؟، ربما!؟ لا أعلم، وتنتابني سعادةٌ لا أجد في وصفها كلام.

واليـوم، بعد أن وصلتُ بدأت فعلاً أطبّق كل ما تعلّمتُ، بدأت أطير فرحاً... لا أعلم لماذا! ولكني بدأت، ربما خلو المكان سمح لي بهذا الجنون، وربما عشتُ الحلم حقيقة، وهكذا صعب عليّ كثيراً أن أصـدّق مـا أرى فما إنْ رأيت شبحـاً يقتربُ من بعيد حتى تعالى صراخـي وطربي، وبدأتُ أقفز وأدور، وأحـرك يدَيّ وكأننـي على بساطٍ جليدي، وابتسمتْ عضلات وجهي كلها، وتركتُ لنفسي أن تفعل ما تشاء.

اعتقـدت لبرهـة أن القادم مجـرد طيفٍ صنَعَتْـهُ بناتُ أفـكاري، وأنني ما زلـت أحيا في حلمي الجميل، فأنا كما قلت سابقاً: لا أستطيع التمييز بين ما هو موجودٌ فعلاً، وما أحب أن يكون موجوداً،

وهكذا حتى توقفتُ فجأة! شعرت بالخجل، فالقادم ليس خيالاً، بل بشراً من لحم ودم، وليستْ هي، بل امرأة أخرى، رسم الزمن بصماته على ملامحها، وحينما كنت أحاول الإطراق اقتربتْ أكثر فشعرتُ بأنها هي، حدّقتُ النظر فأيقنتُ أنني مخطئ فلا النقاء ولا العذوبة التي أذكر؟

ولكن الخطوة وحركة الخصر تؤكد هويتها

هي؟!

بل ليست هي؟!

بل هي؟!

تسمّرتُ في مكاني وتبدلتْ ملامحي وتبددتْ شكوكي، إنها هي بالتأكيد؟!

البريق... البريق إنه لا يقبل التزييف!! إنها هي أنا متأكدٌ الآن... أنا جداً متأكد.

وأخيراً التقينا.

ووقفنا كلٌّ أمام الآخر، واستعدنا شريط الذكريات سريعاً، وهكذا بقينا نحدّقُ في أعيننا ولا ننظر، حتى تكلّم الجدول فجأة، وكنت لا أعلم ما الذي يسكن خلف كلامه، فأفقنا في ذهول، وفجأة لا أعلم لماذا قررنا معاً أن ننكر بعضنا بعضاً؟ لا أعلم هل كان ذلك بدافع الوفاء كلٌّ لحياته الجديدة، أو بدافع الوفاء للذكريات الجميلة التي تخزنها قلوبنا؟! إننا ككل أهل الشرق نعشق الرومانسية ونخشى كل ما هو حقيقي، هكذا خلقنا الله - صمتنا طويلاً ولم نتكلم، وكأننا أخذنا القرار عينه، وقبل أن نغادر توجهت أحاظنا بسرعة إلى المقعد الخشبي ونظرنا إليه بحسرة فقد شاخت أخشابه، والجدول قد تعكّر ماؤه، نظرتُ من خلاله فإذا الشيب قد تسلل إلى رأسي في غفلةٍ مني، وظننتُ أني قد لا أعرف نفسي ذات يوم، ثم غادرنا كلٌّ في طريقه، افترقنا صامتَيْن، ولم ننبس ببنت شفه حتى الجدول صمتتْ مياهه بعد ذلك إلى الأبد.

الآن أصبحت متأكداً أننا لسنا الثلاثة نفسهم، والآن أيقنت أن حلمنا أجمل من أن يصبح حقيقة.

❁ ❁ ❁

فَهمٌ ونومٌ... عميق

أريج بوادقجي

كانَ الناسُ يتباركونَ به، ويحاولـون إدراكَ شيءٍ من إنجازاتِه الغامضة، ربّما بمصافحةٍ أو ابتسامةٍ باردة، أو حتّى رمقة عينٍ.

أمّا هو، فكانَ يزدادُ تحجّراً وتضخماً والتواءً من تحت بدلته الكُحليّة، وشعره المُستعار، مع كلّ يدٍ مصافحةٍ، ومع كلّ مباركة وتمتمة... حتى أوشك -بحق- أن يصبح صَنماً، أو جبلاً جليدياً غيرَ قابلٍ للذوبان، ولا أعرفُ حقّاً كيف استطاعَ الخروجَ من بابِ سيّارته...!

دَخلَت الجماهيرُ القاعة، متدافعةً متهافتةً، لتجد لأنفسِها مكاناً مقرّباً في الصفوفِ الأولى...

جلَسَ الجميع، والتهمهم الصّمت، فهم مدعوون إلى المجهول، لا يعرفونَ من الحدثِ إلا الزمان والمكان وقريبَهم (أبو صالح)...

يطلّ الرّجلُ (أبو صالح) متهادياً يترأبلُ على الدّرج المفروش بالأحمر، يشقّ طريقه بينِ الجماهير، ويمتصُّ الضوءَ، والابتسامات، كثقبٍ أسود، ليتألّق، وكأنّه سيّد الحُسن...

وكانَ مع كلّ خطوةٍ يوحي إليهم وبثقلٍ: «أن صفّقوا!» وكأنّه يمشي على الصفقة،... صفقةُ كفٍّ، أو بالأحرى صفقةُ مغبون...

- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.



كانت تتبعه من خلفه وبخطوات ناعمة (سَحَر)، مديرةُ أعمالِه الخمسينيّة الفاتنة، ذاتُ الوجه المُمتلئ بالهواء والألوان، والرأسِ الفارغِ إلا من حشوات الشعر الأشقر، وبعضِ التعليمات والبروتوكولات...

كانت سَحر على أُهبةِ الاستعداد، تعتلي نعلها، وتشدّ جذعها، لتهمِسَ في أذن (أبو صالح): «حيِّ الجماهيرَ يا أبا صالح... انظرْ إلى الكاميرا يا أبا صالح... عليك بربطةِ العنق يا أبا صالح... انظر إلى الأعلى يا أبا صالح»...

وكانَ أبو صالح يَثِقُ بسحر ثقةً عمياء، ينظرُ إليها بعطش، وينفّذ تعليماتِها بالحرف... نعم، وبالحرف، يحيّي الجماهيرَ، وينظرُ إلى الكاميرا، ويشدّ ربطةَ عنقه، وينظرُ إلى الأعلى، كيفَ لا وهي صاحبة الخبرةِ الفرنسيّة...!؟

اعتلى الدكتور (أبو صالح) المِنبر، بعد تعريف مطوّل عنه، وقبل أن يبدأ ببنت شفة، مطّ حاجبيه، وشدّ سترته اللمّاعة، وبدأ يقول بلكنة مُمَطمَطة:

«أيها الحضور! لقد أتيتم اليوم لتستمدّوا شيئاً من قبسِ نوري، وحرفاً من جميل كلماتي، فأهلاً وسهلاً بكم، انهلوا من عيني النضّاحة، ولساني المجبول على الفصاحة، وأرجو لكم كلّ التوفيق...».

بدأ الدكتور (أبو صالح) يتلو البحثَ أو ينثرُ البحصَ، لا أدري...

أخذ يتلو ويسرد... ويسترسل... ويشربُ الماء.

ويصمتُ دقائق معدودات، يشدّ خلالها ربطة عنقه ومئزره، ويتمطّق...

ويتابِع الدكتور أبو صالح، يتلو البحث ويتملّق، ويشدّ حاجبيه، ويقرأ بلغتِه المقعّرة ما قاله أحدهم...

أمّا هم، فيهزون برؤوسهم، مرّة واثنتين وثلاث، علامةً من علامات الفهم، أو النوم العميق...

إنّها الدقيقة الستون، ومازال (أبو صالح) ينثر البحصَ بعشوائية مُفرطة... هنا وهناك... ومن كلّ حدب وصوب، ويسرد، ويسترسل، ويعيد ويكرّر، ويتشدّق، ويشرب الماء، ويتملّق حتّى تجمّد الحضور، وضاعوا جسداً وفكراً...

صفّق الجمهور طويلاً، ونهضوا لتحيّته، وكان تصفيقهم الطويل ينزل على الدكتور (أبو صالح) كقطرات المطر البارد، أو كأسنانِ العجوز، تذوبُ وتتسرّب إليه رويداً رويداً، فيتشرّبها على مَهلٍ، إلى أن أصبح بقساوةِ وجلافةِ نبتة شوكيّة توسّطت حقلاً للحبوب...

فكّر الأستاذ فائز، وهو الجالسُ في المقعد الأخير، وهو الغريبُ عن المشهدِ بكلّيته، ولا يعرِفُ أحداً، سوى حارِس القاعة...

فكّر قائلاً من بابِ الهذيان: «جئتُ لأسمع رأياً نقدياً، فوجدت نفسي أمامَ مشهدٍ مسرحيّ مُستهلك...

الرياح! أسمَع صفير الرياح، الرياح الهوجاء وحدَها، هي المسؤولة عن نثر بذور النباتات الشوكية، أما النيّة فهي صافيّة، من مبدأ: إن هبّت رياحُكَ فاغتنمها.

ضَحِكَ فائز، وغيّر تموضعه نحو الجهة اليسرى، وبدأ يتأمّل: «يالهذه النبتة الشوكيّة، ذات السيقانِ الليفيّة القويّة، والأيدي، أقصدُ الأوراقَ الشائكة، والأهمُ من ذلك، أنّ لها جذوراً قويّة وشرسة من الصّعب جداً اقتلاعُها...!

ترى، كيفَ للفلاح البسيط أن يقتلعها، وقد نَمَت، وترعرعت، وتمدّدت، وأزهرت حريراً كربطةِ عنق الدكتور (أبو صالح) القرمزيّة؟!».

صَحي فائز صحوته المفزعة على تصفيق هائل هزّ القاعة، ونزلَ على رأسه كالمصيبة أو كصيبِ من السماء، حَملَق عينيه، فوجدَ وجوهاً مُتبسّمة، وأحدُهم يتصبّب فرحاً وغبطةً، فصمّ آذانه ورَحل...

إنّها المحاضرة، يبدو أنّها قد انتهت، ونهايةً سعيدةً أيضاً، وها هي ذي (سحر) من جديد، تلوّح للجمهور، وتضع سبابتها أمام فمها مُشيرةً للجماهير: «اسكتوا! هس هس!».

«اسكتوا! اسكتوا!، هل لديكم أيّ سؤالٍ للدكتور؟».

مرّت كاميرات التصوير التلفازي أمامَ الحضور، وبدأت تقلّب وجوهَهم المضطربة وجهاً وجهاً، بل عيناً عيناً...

فــي تلك اللحظة كانــت الثلاثينية «هناء» تنظرُ إلى سترتها الأنيقــة، التي استعارتها من جارتِها الإعلاميّة عفراء، لتحظى بفرصة حضورِ احتفاليّة الدكتور (أبو صالح).

هنــاء شــدّت سُترتها إلى الأسفل، وتأمّلــت لونَها المشتقّ من ألوان البرتقــال، وشدّت عنقها إلى الأعلى، واستمدّت شيئاً من شموخ ابن عمّة والدتها الدكتور (أبو صالح)...

قالــت هنــاء بينها وبين نفسها: «لِـم لا أشارِك؟! ابن عمتي الدكتور، تحــدّث عن الوزن الشعري وعلم الجمال، وكل هذا مرّ معي خلال مسيرتي المهنيّة لِمَ لا؟! الأمر بسيطٌ جداً».

رَفعَــت يدَها، كراية بيضاء، وبــكلّ ثقة، لتتلقّف مُكبّر الصوت، قاطعتهــا (سحر) بنبرةٍ حازمة: «تريدينَ المشاركة! أرجو الاختصار عزيزتي، لا وقتَ لدينا».

فارتسمــت ابتسامــةٌ حمراء فاقعــة على وجه هناء، وبثقــةٍ مريبة استلمت مكبّــر الصوتِ وبدأت تقول:

«أشكــر الدكتور أبا صالــح على هذه المحاضــرةِ القيمة، وأطلب منه ومــن إدارة الصالة إعادة وتكرار مثل هذه المحاضرات، لما فيها من فائدةٍ ومتعة».

هــزّ رأســه أبــو صالــح، وابتسم ابتسامــة رضــا وإعجاب، واضعــاً يده علــى صدره تحيّــةً لهذه المُشاركة...

تصفيق قويّ هزّ القاعة...

أشارت إليها (سحر) بابتسامةٍ عريضة: «تابعي عزيزتي، تابعي».

تابعت هناء: «وعن الوزن الشعريّ أريدُ أنْ ألفت نظركم إلى ناحيةٍ مهمة، ومن خبرتي الشخصيّة أقولُ لكم، كلّما زاد الوزن قلّ الجمال...

وتابَعت هناء لتقرأ شيئاً من محاضرةِ أبي صالح، بعد أن دوّنتها بخطٍّ مدرسيّ رتيب:

«ذكــرتَ فــي بحثك القيّم يا دكتور أبو صالح، أنَّ هنــاك شخصــاً -لا أعرف مَن هو- ولا يهمني أن أعــرف من هو، قد قال: «الفخرُ، يحتاجُ إلى الأوزانِ الفخمةِ الباهية الرصينة، أما إن أرادَ الشاعرُ الاستخفافَ والتحقير أخذ الأوزانَ الطائشةَ الخفيفة».

أغلقــت هناء فمَها برهةً، وشدّت سترتَها من جديد، ورفعت جبينَها بكل هيبةٍ ووقار، موحيّة أنّها ستبوحُ لنا بفتح علميّ مبين أو إنجازٍ معرفيّ قيّم...

استهابَهــا الجمهور، وكلّ بــدأ يتمتم: «مَنْ تكونُ هذه؟»، «أظنّ أنها قريبــةُ الدكتور (أبو صالح)، وهي ذكيّة مثله، أعتقد أنّها دكتورة أيضاً، ربّما في التجميل. ما شاء الله!».

تنفّسـت هناء نفسـاً عميقاً، وزفرته، وبدأت، وبـكل ما أوتيت من صوت، تبقُّ الـكلامَ بقّاً: «ماذا يقصـدُ هـذا الرجل الذي ذكرتَـه بالضبط يا دكتور؟ مـع احترامي للجميع! هل هـو يقلّل من شأن النسـاء النحيفات خفيفات الـوزن! أو أنّه يتقصّدني؟ أنا ابنة عمّتك؟ أقولُ لك ولكلّ الجمهور وبكل ثقة: الفخرُ خُلِق للنساء النحيفات، أما صاحبات الأوزان الفخمة فلهنّ الصبرُ والسلوان».

لن أخبركم عن الذهول الذي خيّم على القاعة! ذهولٌ أخرس خجول! دهشةٌ فَغَرت أفواه الحضور جميعهم...

وبعـد ثوانٍ، بـدأ الدكتور أبـو صالح يصـكّ وجهَهُ، يصكّ وجهـه ضحكاً! يوشوشـ من يجاوره، ويقهقهان... كانا يقهقهان ويصكّان وجهيهما حدّ الإغماء... قهقهة غريبةٌ تُثير البكاء...

ظـلاّ يُقهقهان ويقهقهان حتّـى انتقلت العدوى إلـى الجمهور كلّه... الجمهـور يصكّ ويضحك، وبعضهـم يلطمُ ويضحك، لا فرق! أمـا (سحر) فقد انتصَبت كناطحةِ للسحـاب، وبدأت تلوّح من بعيـد، لهنـاء: «أنْ اخرسي يا غبيّة»، بعد أن غزا عينيها بريقُ التفوق، وتلوّح لمساعديها أنْ اسحبوا مكبّر الصوت من يدِها...

هنـاء، تمسّكـت بمكبّر الصوت، وأبت إنهـاء المشهد، قبلَ أن تشكرَ الدكتـور أبا صالح ابن عمة والدتها، على هذه الفرصة...

لكـنّ المشهـدَ الكوميدي أبـى أن ينتهي هو الآخر، فكاميـرات التصوير مازالـت تصوّر، وتقلّب الوجوه وجهاً وجهاً، والدكتور أبو صالح يقهقه ويصكّ وجهه ضحكاً، وسحر تهمس في أذنه: «امسح جبينَك يا أبا صالح»... «تبسّم للجماهير يا أبا صالح»... «لنأخذ صورةً تذكارية يا أبا صالح»...

والجمهور مازال يصفّق ويصفّق ويصفّق، وحارسُ القاعةِ يزدادُ تجهماً يريدُ الانصراف.

أما هناء فلم تفهم ماذا حَدَث فعلاً...

❀ ❀ ❀

دمعة في موسكو

عماد الدين إبراهيم

عندما لمحَ تمثالَ لينين المنتصبَ أمامَ فندقِ روديسَّان في قلبِ العاصمةِ الروسيةِ موسكو، لمحْتُ دمعةً تبرقُ في عينيه للمرةِ الثانية، طلبَ مني أن نتوجَّه إليه مباشرةً لالتقاطِ صورةٍ تذكاريَّةٍ قبلَ أن يحينَ موعدُ انطلاقِ العبَّارةِ في نهرِ موسكو بجولةٍ سياحيةٍ وتعريفيةٍ بمعالمِ المدينة، تمثالٌ ضخمٌ منحوتٌ من الحجرِ البازلتيِّ الأسود يبدو فيه زعيمُ الثورةِ البلشفيةِ متأهِّباً للانطلاقِ ومتقدِّماً الجماهير، تأمَّلَ التمثالَ مليّاً وتمعَّن في تفاصيلِه وملامحِه الحجريَّةِ التي تدلُّ على براعةِ الفنَّان الذي نحتَهُ، وقفَ بظلِّه وقالَ لي:

- الآنَ التقطْ لي صورةً.

أراد أن ألتقطَ له صوراً من كلِّ جوانبِ التمثال، كان كمنْ يريدُ أن يخلِّد ذكرى له مع قريبٍ أو صديقٍ حميم، والدمعةُ التي برقتْ في عينَيه مازالتْ عالقةً تلمعُ في كلِّ صورةٍ التقطتُها له، عدنا إلى المرفأِ الصغير قرب فندق روديسَّان حيث تتوقَّفُ وتنطلقُ جملةٌ من العبَّاراتِ -المراكبِ الفاخرةِ- حاملةً السُّيَّاحَ وأهلَ المدينة في جولةٍ ترفيهيةٍ بنهر موسكو تستغرقُ ساعتين من الزمن، أدركنا العبَّارةَ قبل انطلاقها بدقائقَ قليلةٍ، انتقينا طاولةً في مقدِّمةِ الصالةِ الزجاجيةِ الأنيقة لنرى منها

- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.



المناظر ومعالمَ المدينةِ حول ضفتَي النهر، صالةٌ في غايةِ الترتيب والأناقة مصمَّمةٌ مطعماً و«كافتيريا»، تقدِّم للراكب كلَّ ما يشتهي من طعامٍ أو شراب، في حين هي تتهادى ببطءٍ في مياهِ النهرِ الهادئة كهدوءِ صديقي بعدَ التقاط الصور.

كانتْ لهفةُ صديقي حين رأى تمثالَ لينين تفوقُ اللهفةَ التي شعرَ بها عندما رأى بالأمس تمثالَ المفكر كارل ماركس منتصِباً برزانةٍ ورصانةٍ في الساحةِ الواقعة بين مسرحِ البوليشوي من جهة، ومبنى الكريملين والسَّاحة الحمراء من جهة أخرى، المشاعرُ الفيَّاضةُ والأحاسيسُ الغامرةُ انبعثتْ من قلبِ صديقي مع بريقٍ في العينين لدمعتين حارقتين معلَّقتين يكبتُهما حتى لا تنفجرَ مشاعرُه، ومعها قصَّةٌ ما لم يبُحْ لي بها بعد، ربما ونحن نمخرُ مياهَ النهر على مَهلٍ يفتحُ لي نهرَه الداخليَّ ويحكي لي القصَّةَ المخفيَّةَ وراءَ هذه اللهفة، وتلك الدمعةِ المعلَّقةِ على أهدابه.

اكتملَ عددُ الرُّكَّاب، تهادتْ العبَّارةُ مختالةً في سيرِها لتتيحَ لنا التَّمتُّعَ الهادئَ بما يحيطُ بنا كمَّنْ يرتشفُ قهوتَه على مهل، طلبَ زجاجةَ فودكا مع عصيرِ الكريفون وبعضِ الموالحِ والأطعمةِ الخفيفة لنتسلَّى بها في رحلتِنا النهريَّةِ هذه، تأمَّلنا المناظرَ والجمالَ على ضفتَي النهرِ بصمت، وكما يُقال: الصمتُ في كنفِ الجمالِ جمالٌ، لأنَّه يُتيحُ لنا التلذُّذَ بكلِّ تفصيلٍ ومشهدٍ نمرُّ قربَه.

بعضُ الرُّكَّابِ اعتلى سطحَ العبَّارةِ ليتمكنَ من الرؤيةِ الأوسع، وليستمتعَ بالهواءِ البارد ينفحُ وجهَه ويُنعشُ رئتيه، اقترحتُ على صديقي أن نصعدَ إلى السطح كالآخرين، لكنَّه فضَّلَ البقاءَ في الصَّالة الدافئة والتَّأمُّلَ من خلفِ الزُّجاج، شعرتُ أنَّه يريدُ البقاءَ وحيداً، فتركتُه وصعدتُ إلى السطح، قاصداً تركَهُ ليخلوَ إلى نفسِه وأفكارِه وهواجسِه.

بقيتُ نحو عشر دقائق على سطحِ العبَّارة، وحين شعرتُ بالبرد يتغلغل في جسدي نزلتُ إلى الصالةِ فرأيتُ صديقي على جلسته السابقة سارحاً مع أفكاره، وقد أتى على نصف زجاجة

الفودكا، انتبه إلى حضوري فعدَّل جلسته، شعرتُ بالحرج لأنني كسرتُ صمتَه ووحدتَه، فلم أعرفْ بمـا أبدأُ الحديثَ معه، لذلـك سألتُه عن تلك اللَّمعةِ في عينيه حين التقطـتُ له صورةً أمامَ تمثالِ لينين، تُرى هل هي دمعةٌ أو لمعةُ نورٍ؟

فقال صاحبي: أنتَ بسؤالكَ هذا فتحتَ الجرحَ الذي في قلبي، والذي لم أبُحْ به لك، إنها سيلٌ من الدمـوع اختُصِرَت بهذه الدمعةِ الوحيدةِ المعلَّقةِ بين جفنيَّ، إنَّها قصةُ حياةٍ مضتْ لشخصٍ عزيزٍ عليَّ جداً، رحلَ عن عالمِنا منذ سنوات، والآن تذكَّرتُه بمرارةٍ وحزنٍ وألم، هذا الصديقُ لم يَزُرْ موسكـو قـطّ، لكنَّ حياتَه كلَّها كانت معلَّقـةً بها، كان شيوعياً مُزمِناً عانـى وتعذَّب، ودخلَ السجن، وعاشَ منبـوذاً من جيرانِه ومعارفِـه بسببِ أفكارِه تلك، لكنـه بقي ثابتاً عليها، أنـتَ تعلمُ أنَّ هذه المدينـة التـي نجوبُ نهرَها الآن، ونتأمَّلُ ما فيها من مبانٍ ومعالمَ وجمالٍ كانتْ مَحَجَّةً لكلِّ شيوعيٍّ في العالم، كانت عاصمةَ العالمِ الاشتراكي وإليها كانت ترنو قلوبُ وعقولُ كلِّ الشيوعيين في العالم، وصديقي ذاك كان واحداً منهم، عاشَ طوالَ حياته يحلمُ بالاشتراكيةِ، وببناءِ النظامِ الشيوعيِّ، لم يكن حاصلاً على أيِّ شهادةٍ علمية، كان يُلمُّ بالقراءةِ والكتابةِ فحسب، استطاع أحدُ الشيوعيين في لبنان، وكان حينها عاملاً هناك، أن يجذبَه إلى أفكارِه وحزبِه، فانتسبَ إليه، ولا يَخفى عليكَ حجمُ المعاناةِ والمضايقاتِ التي تطالُ كلَّ منْ يعتنقُ هذه الأفكارَ في مجتمعاتِنا، وقد تحمَّل كلَّ المخاطرِ والمصاعبِ ودخلَ السجنَ لسنوات، لكنَّه لم يتخلَّ عن أفكاره.

أتذكَّرُه الآنَ وصورتُه تمثلُ أمامَ عينيَّ حين كنتُ في مرحلةِ الدراسةِ الإعدادية، كان يأتي إلى بيتِنا لزيـارةِ أبي، يحدِّثه عن الاشتراكيةِ والعدالةِ الاجتماعيـة وغيرِها من القِيَم التي يتميَّزُ بها النظامُ الاشتراكـيُّ، ويسترسلان في هـذه الأحاديث، وهما يتنقلان من شَجرةٍ إلـى شُجيرةٍ في الحاكورةِ قربَ المنزل، كان هذا الصديقُ إضافةً إلى عملِه في مطعمِه الشَّعبيِّ البسيطِ الذي يمتلكُه في سوقِ المدينـة، وقد أطلـقَ عليه اسمَ (مطعم النصر) تيمُّناً بأن ينتصرَ حزبُه وفكرُه في المجتمع، كانت لديه خبرةٌ في تقليمِ وتطعيمِ الأشجار، وكان والدي يأنسُ إليه ويطلبُ منه تطعيمَ بعضِ الأنواعِ من الأشجارِ إلى نوعٍ آخَر أفضلَ، فلا يتردَّدُ في تقديمِ هذه الخدمةِ لكلِّ منْ يطلبُها بكلِّ محبَّةٍ وبلا مقابـل، المقابلُ الوحيدُ الذي يطمـعُ به هو إيصالُ أفكارِه إلى أكبرِ قدرٍ مـنَ الناسِ، وهو يشرحُها بمتعـةٍ ولذَّةٍ لا تُضاهى، كان يشعرُ أنه يناضلُ بنشـرِ الأفكارِ الاشتراكيةِ بينَ صفوفِ العمالِ، وربما تسلَّـلَ إلـى نفسِهِ شعورٌ أنَّه يماثـلُ بعملِه هذا الشَّاب (بافل فلاسوف)، بطـلَ روايةِ (الأم) للأديبِ الروسيِّ «مكسيم غوركي»، أيقونةِ الأدبِ الواقعيِّ – الاشتراكيِّ في العالم.

هذه الدمعةُ التي رأيتَها يا صديقي هي دعوةٌ لروح هذا الصديق الذي آمنَ بهذا البلد الذي نحنُ فيه الآنَ وبشعبه، وأحبَّهُ دونَ أن يراه، مثلما آمنَ بوطنه وبلدته وأهله، كان يردِّدُ اسمَ لينين وماركس أكثرَ مما كان يذكرُ اسمَ والدَيه، والآن وأنا أطلبُ منكَ التقاطَ صورةٍ لي أمامَ التمثالين تذكَّرتُه بألم وحزنٍ وحسرة، تُرى لو كان معنا الآنَ، ورأى عاصمةَ الشيوعية تصبحُ كأيِّ عاصمةٍ لدولةٍ غربيةٍ رأسماليةٍ تتوزَّع فيها مكاتبُ وشركاتُ الوكالاتِ التجاريةِ للمصانعِ والمعاملِ الغربية، بماذا سيشعرُ؟ وماذا سيقولُ؟ وكيف سينظرُ إلى ماضي حياته التي مرَّتْ بكلِّ ما تعجَزُ الكلماتُ عن تخيُّله من مصاعبَ واعتقالاتٍ وسجونٍ، وابتعادِ الناسِ عنه كأنَّه مرضٌ مُعدٍ... لأنَّه شيوعيٌّ فحسب؟ هذه الدمعةُ هي دعوةُ رحمةٍ لروحه من هنا، من موسكو، المدينةِ التي آمنَ بها، وحَلُمَ برؤيتِها في الليالي العصيبةِ التي مرَّتْ به، لكنَّه لم يرَها في حياته قطّ.

غصَّ صوتُهُ، وتلألأتْ دمعةٌ أخرى في عينيه، شعرتُ بالعجزِ عن قولِ أيِّ كلام، فالصمتُ في مثلِ هذه المواقفِ أبلغُ من أيِّ كلام، تابعَتْ العبَّارةُ سيرَها في نهرِ موسكو، ما زالَ أمامَنا ساعةٌ من الزمن حتى تعودَ إلى المرفأ الذي انطلقتْ منه، وما زال أمامَنا كثير من المناظرِ الجميلةِ والمعالم الفاتنة في هذه المدينة، سنتأمَّلُها ونحن نحتسي الفودكا الممزوجة بعصيرِ الكريفون، بينما الصَمتُ يلفُّنا بجلالِه المهيب، وربَّما ترفرفُ فوقَنا روحُ ذاكَ الصَّديق الذي شعرتُ وكأنَّني صرتُ أعرفُهُ منذ أمدٍ بعيدٍ... بعيد.

❀ ❀ ❀

الإنسان والنظام البيئي في حال خطرة

د. أحمد ديركي

منذ مدّة وجيزة انفصل جبل جليدي عن جبل جليدي أكبر منه في القارة القطبية الجنوبية. مساحة الجبل الجليدي الذي انفصل تقارب (٩٨١ كم٢)، والانفصال يعني أن درجة حرارة الجو قد ارتفعت مما تسبّب بذوبان الجليد، وقلّل من قوة تماسكه فانفصل، أو بالأحرى تصدع وانكسر جزء منه. وفي رأي عالمة الثلوج (glaciologist)[١]، هيلين أماندا فريكر: «إنه سلوك اعتيادي للصفائح الثلجية أن تفقد كتلاً بهذا الحجم... يحدث حدثٌ كهذا كل ٦٠ أو ٧٠ سنة تقريباً».

ووفق تقرير صادر عن Intergovernmental Panel on Climate Change فقدت القارة القطبية الجنوبية بين عامي (٢٠١٢ - ٢٠١٦م) نحو (٢١٩) مليار طن متري من ثلجها. المفارقة في الانفصال الحالي لجبل الجليد، يطلق عليه تسمية «D28»، الانفصالات الجليدية قبله كانت تحدث في الجهة الغربية من القارة القطبية الجنوبية في حين انفصال «D28» من الجهة الشرقية منها.

لا يتوقف الأمر عند انفصال «D28» حيث يطفو في المحيط، ويذوب جزء منه مسبباً كثيراً من الكوارث التي تؤدي إلى تغيّر البيئة المرافقة لمسيرته. كما يمكن لـ«D28» أن يكبر وفق عالمة الثلوج دانيلا جانسن، حيث يكبر الجبل بسبب تساقط الثلوج عليه ولكن في رأي

روبرت هاولي، بروفيســور في علوم الأرض، قد يفقد الجبل تماسكه عند انفصاله ما يتسبب بمزيد من التصدعات به.

مع ذوبان هذا الكم الهائل من الثلج يرتفع مستوى سطح البحر، ما يعني أنّ على البحر أن يأكل جزءاً مساوياً لارتفاعه من اليابسة.

أمــر طبيعــي أن يحدث هــذا كل (٦٠ أو ٧٠ ســنة) لكن ليس بالأمــر الطبيعي أن ترتفع درجة حرارة الأرض، والأصــح الغلاف الجــوي، إلى هذا الحد وتؤدي إلى ظاهرة «الاحتباس الحراري»، التي تسبَّب بها الإنسان لاستهلاكه موارد الطبيعة من دون أي نوع من «العقلانية»، وتحديداً الوقود الأحفوري، وما يخلّفه من مخلفات في أحيانٍ كثيرة غير قابلة للتحلل، إضافة إلى استهلاكه موارد طبيعية أخرى.

ما هو «الاحتباس الحراري»؟

لوحظ أنه خلال الـ(٥٠) ســنة الماضــية ارتفع معدل حرارة الأرض بوتيرة سريعة لتسجل أسرع ارتفاع بتاريخها، ويرى الخبراء أن هذه الوتيرة بتسارع مستمر، لذا يمكن القول باختصار: إن الاحتباســ الحراري يعني ارتفاع درجات حرارة الأرض بأســرع مــن وتيرتها الاعتيادية. وتتمدّد أســباب الارتفاع ولكن من أبرزها إطلاق غاز ثاني أوكسيد الكربون في الجو، إضافة إلى غازات وملوثات أخرى، ويمكن أن يضــم مصــطلح «الغــازات الدفيئة» (greenhouse gases) معظم الغازات المســببة للاحتباس الحــراري، حيث تُحبَس هذه الغازات في الغلاف الجوي، وتمتص أشــعة الشــمس والإشــعاعات الشمســية، ويقدر أن هذه نسبتها الأعلى في الغــلاف الجوي منذ (٨٠٠) ألف ســنة. فما يحدث هو الآتي: الغــازات الدفيئة، تمنع هروب أشــعة الشمس الساقطة على الأرض من الانعكاس لتعاود منطلقة نحو الفضاء، فتحبسها في الغلاف الجوي للأرض مسببة ظاهرة «الاحتباس الحراري».

من أكبر مصادر الغازات الدفيئة الاستهلاك الكبير للوقود الأحفوري، فعلى سبيل المثال: الوقود المستهلك لإنتاج الطاقة الكهربائية في الولايات المتحدة الأمريكية يُطلق نحو مليوني طن من ثاني أوكســيد الكربون في الأجواء سنوياً، وقطاع التنقل يطلق نحو (١,٧) مليون طن منه سنوياً.

مــن التأثيــرات المدمرة للاحتباس الحــراري على النظام البيئي ارتفــاع موجات الحر، وتزايدها في مواســم الجفاف، وتســاقط أمطــار غزيرة تفوق معدلاتهــا الطبيعية، وارتفاع



أعداد الأعاصير والعواصف، ومزيد من حرائق الغابات، وارتفاع درجة حرارة المحيطات... وقد فقدت القارة القطبية ما معدله (١٣٤) مليار طن متري من الثلج منذ عام (٢٠٠٢م)، ومن المتوقع أن ترتفع نسبة الذوبان بها ما يتسبب بارتفاع في مستويات البحار والمحيطات معرضة كثيراً من مدن الشواطئ للغرق.

تتعدد أسباب «الاحتباس الحراري» وكلها من أفعال الإنسان المدمرة للنظام البيئي. ومن هذه الأسباب النفايات، فهي تسهم إسهاماً كبيراً في ارتفاع درجات حرارة الغلاف الجوي. كي لا يقع كل اللوم على استهلاك «لا عقلاني» للوقود الأحفوري فحسب، فنحن هنا نتحدث عن نظام بيئي متكامل، و«البلاستيك» من ضمن النفايات المدمرة للنظام البيئي، فكل شيء تقريباً محتضن بعالم البلاستيك، من الأكياس البلاستيكية إلى السيارات الزهيدة الثمن، إلى الألعاب...

مع اكتشاف طريقة تصنيع البلاستيك واستخداماته المتعددة لزيادة الاستهلاك، ولتحقيق مزيد من الأرباح لرخص تكلفة إنتاجه، لم يعِ الإنسان أنه مادة قاتلة ستؤدي إلى هلاك البيئة والإنسان إن استمرّت نسبُ استهلاكه كما هي عليه اليوم. لا يعني هذا أن البلاستيك فحسب هو السبب في كل ما نشهده من كوارث بيئية واحتباس حراري، بل هو واحد من هذه الأسباب، لذا أُخذ مثالاً يمكن التحكم به لتخفيف أعراض المرض البيئي.

في البدء ظن صانعو البلاستيك وداعمو تطوير صناعته لما تخلقه هذه المادة من زيادة في الأرباح أن للبلاستيك مستقبلاً باهراً، والانبهار هنا لتشجيع الاستهلاك لرفع نسب الأرباح، فانفجر تصنيعه واستهلاكه.

أول عملية إنتاج للبلاستيك كانت في عام (١٩٠٧م)، ومثّلت عملية الإنتاج هذه بداية صناعته إلا أن هذه الصناعة لم تأخذ موقعها في العملية الاقتصادية حتى خمسينيات القرن المنصرم، وتضاعفت صناعته خلال (٦٥) سنة ما يقرب (٢٠٠٪) لتصل إلى إنتاج (٣٨١)

مليون طن في سنة (٢٠١٥م)، ويقدر مجموع ما أنتج منه بنحو (٨,٣) مليار طن، وأنتج العالم منه ما يقرب (٤٥٠) مليون طن متري؛ أي ما يساوي أكثر من (٣) مليون بركة سباحة أولمبية. وأصبح البلاستيك يستخدم تقريباً في كل منتج استهلاكي إن كان مستقلاً مثل الأكياس البلاستيكية أو ضمن منتج آخر مثل سيارة زهيدة الثمن، وأصبح يمثل منتجاً أساسياً في كثيرٍ من القطاعات، مثل قطاع البناء، والشحن والتوضيب...، ولم تعرف عملية «تدوير» نفايات البلاستيك حتى تسعينيات القرن المنصرم، وهي ما زالت عملية بطيئة جداً إذ «دوَّر» ما يقارب (٢٠٪) من مجموع نفايات البلاستيك.

كما قدِّرت نفاياته بحدود (١٧٥) مليون طن سنة (٢٠١٠م)، وحالياً تقدر النفايات البلاستيكية سنوياً ما يقارب (٣٠٠) مليون طن. الخطير بهذا الأمر أن نفاياته المتعلقة بالمدن الساحلية وتقدر بحدود (٩٩,٥) مليون طن تُرمَى في البحار والمحيطات.

لم تؤخذ تأثيرات نفايات البلاستك في العقود السابقة في الحسبان إلا أن كمية إنتاجه ونفاياته التي ارتفعت ارتفاعاً متسارعاً ولاسيّما منذ عام (٢٠٠٠م)، إذ زادت نفاياته في عقد واحد إلى أكثر مما أنتج منه خلال (٤٠) سنة، جعلت من نفاياته مسألة خطيرة تهدد وجود الإنسان والنظام البيئي.

وفق كثيرٍ من التقارير البيئية سنوياً نحو (١٥٪) من المنتجات البلاستيكية تنتهي في مصادر مياه الأرض بعدة طرائق يمكن تصنيفها إلى طريقتين أساسيتين: الأولى إلقاء المواد البلاستيكية في المياه، بحر أو نهر، مباشرة، والثانية غير مباشرة مثل تساقط بعض الجزيئات من فرشاة الأسنان المصنوعة من البلاستيك عند غسلها بعد الاستخدام، أو خلال غسل الملابس، فتذهب هذه الجزيئات في المجاري التي بدورها تصب في مياه البحار أو الأنهر من دون علميات تكرير صحيحة.

الأرض كتلة واحدة غير منفصلة بعضها عن بعضٍ، أي تأثير نفايات البلاستيك تطال الكرة الأرضية برمتها ومصادرها المائية فمعظم مجاري المياه في العالم متصلة بعضها ببعض بطرائق مباشرة أو غير مباشرة، ما يعني أن البلاستيك يغزو كل مياه العالم!

وفي دراسة حديثة أُخِذَت عيّنات من مياه المنازل في ١٤ بلداً وتبين أن (٨٨٪) من هذه العيّنات تحتوي على جزيئات بلاستيكية، بغض النظر عن مدى تطور مستويات تكرير المياه

في هذه البلاد. حتى البلاد التي تعتمد على وسائل تكرير حديثة جداً فهي غير مجهزة للتخلص من هذه الجزيئات. عامة تُبيِّن هذه الدراسة أن ما معدله (٥,٥٪) جزيء بلاستيكي موجود في كل لتر مياه شرب منزلي. وما زالت التأثيرات الصحية للجزيئات البلاستيكية غير معروفة. أما على المستوى البيئي عامةً، والمائي خاصةً تظهر الدراسات أن قطع البلاستيك الكبيرة نسبياً، أي بحجم مرئي، تؤذي أكثر من (٣٠٠) جنس من الحيوانات المائية.

لكن ما يثير القلق أن كثيراً من الفحوصات الطبية تبين أن أنسجة الإنسان «العصري» تحتوي على جزيئات بلاستيكية ويربطها بعضهم بظهور أمراض مستعصية على العلاج مثل السرطان وغيرها من الأمراض «العصرية». وقد يكون الأخطر شرب المياه من العبوات المائية البلاستيكية، فهي تحتوي على ضعفي نسبة الجزيئات البلاستيكية الموجودة في مياه المنازل، وقد تصل إلى أضعاف هذه النسبة، في بعض الأحيان وتصل إلى (٣٢٥) جزيء بلاستيكي في القارورة البلاستيكية مقابل (٥,٥) في مياه المنزل، وكما تُبين الإحصاءات فإن العالم يستهلك نحو مليون قارورة مياه بلاستيكية في الدقيقة، واستهلك ما يقرب (٥) ترليون كيساً بلاستيكياً في السنة.

أي إذا ظننّا أنّ النفايات البلاستيكية في النفايات أو الحديقة العامة أو النهر أو البحر أو الشارع أو... قد يخلّصنا منها فهذا ظنٌّ خاطئ، فهي تعود للدخول إلى أجسامنا بطرائق مختلفة، سواء عن طريق الطعام أم الشراب. وإن استمرت البشرية باستهلاك البلاستيك على الوتيرة الحالية ستحوي محيطاتنا كمية من البلاستك أكثر مما تحويه من أسماك في عام (٢٠٥٠م).

لذا الجلوس في الحديقة العامة للاندماج في الطبيعة الجميلة برفقة النفايات البلاستيكية أمر يمثل تحذيراً لكل البشر بأن الطبيعة بدأت تعاني من مرض مزمن يهدد حياتها وحياتك، فإن لم تكن عقلانياً في نمط إنتاج لا عقلاني وتعمل على تحويله لنمط إنتاج عقلاني فأنت والطبيعة سوف تدمّران قريباً.

وإن كانت صناعة البلاستيك تحقق أرباحاً خيالية فإنّ تكلفة خسائرها خيالية، ولن نغوص هنا بمقارنة الأرباح والخسائر ما بين الطرفين، ولكن سنبيّن دور «الدولة» في عملية الضبط في حفظ التوازن لهذه العملية. المعادلة سهلة لا معقدة: إنتاج البلاستيك يحقّق أرباحاً طائلة للمنتجين، ولكنه يسبب مضاعفات صحية كبيرة على الإنسان والبيئة، وبما أنَّ الدولة تمثل

«الناظم» لهذه العملية، ومن مهمتها الحفاظ على صحة الإنسان من خلال أنظمتها المتعددة للرعاية الصحية، فهي تتحمل الجزء الأكبر من الفاتورة الصحية للمواطنين، إضافة إلى الفاتورة البيئية. وهنا تعددت سبل الحل في الدولة إذ لكل منها أن يجد الطريقة المناسبة وفق الدراسات التي تقوم بها وزاراتها المعنية بهذا الأمر. ومن هذه السبل المعتمدة في بعض الدول، على سبيل المثال لا الحصر، رفع الضرائب على منتجي البلاستيك، والعمل على تطوير معالجة نفاياته بما يخدم البيئة وصحة الإنسان، ودعم المواد البديلة عنه... ولكن إن بقيت الأمور بلا حلول جذرية تفرضها الدولة، وبأسرع وقت ممكن، على منتجي البلاستيك ستصل إلى يوم، نجد فيه أنفسنا أمام تهديد بالانقراض!

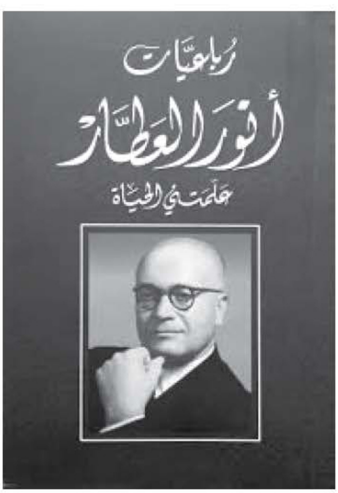
الهوامش

(١)- نسمع باختصاصات «غربية» بالنسبة إلينا، ولا نجد مرادفاً لها في لغتنا الأم، أمر يشير إلى مدى التخلّف العلمي الذي نغرق فيه، وليس تخلف اللغة كما يحاول بعضهم أن يصوره، فاللغة نتاج عقلي لا العكس، وهذا أمر آخر يدعو إلى دراسات معمقة حول أسباب تخلّفنا العلمي، والحلول لا تقتصر على عقد «مؤتمرات» فحسب حول «واقع لغتنا الأم» تُلقى بها الخطب المبجلة للغة والتغني بها، وتنتهي الخطبة والخطاب الطنان بانتهاء المؤتمر.

«عَلّمتني الحياة»

نمط من الشعر قديم جَديد

محمد رضوان الدّاية



من الإصدارات الشعرية (سنة ٢٠١٤م) ديوان سمّاه ناظمه: «علمتني الحياة»؛ وأضاف الناشر إلى العنوان عبارة: «رباعيات أنور العطار». وكان قد صدر لهذا الشاعر الدمشقي ديوان «ظلال الأيام» سنة (١٩٤٨م)، وجُدّد طبعه مع إضافات سنة (٢٠١٣م).

وقد أغرى الشاعرَ -وهو ابن الشاعر المهندس: هاني أنور العطار- بإضافة عبارة «رباعيات أنور العطار» أن الدّيوان مجموعة متلاحقة من القطع الشعرية، لكل قطعة قافية مستقلة، وعنوان خاصّ بها، وهي جميعاً مؤلّفة من أربعة أبيات.

وفي هذا الديوان المطبوع على الوجه المألوف من فن الطباعة، تصويرٌ للقطع التي يتكون منها الديوان بخط المؤلف، وإضافات في آخر الكتاب من دواوين الشّاعر الأخرى: (الظلال) وغيره.

❀ ❀ ❀

عَـرَفَ القارئ العربي «أنور العطار» شـاعراً قبل أن يصـدر ديوانه «ظـلال الأيّام»، فقد كان ينشـر من قصـائده في عدد من المجلات والدوريات منها الرسالة والثقافة (في مصر) وغيرها في دمشق.

وكان «أنـور العطـار» قد أعدّ أفـكاراً لعدد من الدّواوين سَـمّاها، وعرفنا عدداً من تلك الأسماء في أحاديثه المنشورة، ومقالاته مع الباحثين أو الإعلاميين، ولم يصدر له في حياته غير «ظلال الأيام» المذكور، وكان فيه إشارة إلى «عَلَّمتني الحياة».

وطبقة «أنور العطار» في الشـعر تتيح له -لو سُلّطت عليه الأضواء الكافية- أن يكون أكثر انتشاراً، وأن يكون القارئ أكثر انتباهاً إليه، وأن يقع شعره موقعه من حركة الشعر في سورية خاصّة، وفي الأفق العربي عامّة.

وتصـحّ عبارةٌ كتبها «عبد الغني العطري»[1] حين اسـتطرد كلامُه عن أعلام دمشق، فقد قال: «إن العطّار ظلَم نفسه حين ابتعد عن حركة الإعلام، وعن تسويق شعره، ونشره، والدّعاية له، (يعني بمقاربة الصحافة وسائر أدوات الإعلام)».

ويبدو لي أن طبيعة الشـاعر التي نشـأ عليها واسترسـلت معه طوال عمره، تقريباً، من الانطواء، والالتفات إلى الذّات، والتأمل الشخصي في جوانب الحياة: قد غلبت عليه، فَرَضِيَ هو بذلك، وتعوّد مَنْ كان حوله منه على ذلك. على أنّه - كما قرّر العطري - خرج عن ذلك، جزئياً، في أواخر حياته.

وقد وعَد ناشـرُ ديوانَيِ العطّار: «ظلال الأيام» في طبعته الجديدة، و«علمتني الحياة» أن يصدر أشعار والده جميعاً في «مجموعة كاملة»[2].

قد عرّف الناشـر «هاني أنور العطار» بهذا الديوان على صـفحة ظاهرة من غلافه، قال: «ديوان (رباعيات العطار: علمتني الحياة) دوحة شـعرية بهيّة السّبك، عميقة المعنى؛ اختزل فيها الشـاعر المبدع «أنور العطار» بأسلوبه الشائق الأخّاذ الذي كان فيه نسيج وحده أفكاره، ومشـاعره، وفهمه، وفلسفته للحياة، كانت جميعها انعكاساً لتجاربه مع الحياة، ومرآة صادقةً نقلت مخالطته للأحياء، لذا صـدّر أغلب هذه الرباعيّات بقوله: علمتني الحياة، فضـلاً عن أنّ الديوان نفسـه يحمل ذلك العنوان. ومن ثم كان الشعر لدى الشاعر خير معبّرٍ عن تجاربه وناقلاً أميناً لمكنونات نفسية ظناً وحَدْساً، شكايةً وأنساً؛ سراً وعلناً:

علمتني الحياةُ أنّ من الشّعْـ
ـرِ لساناً يعي أحاديث نفسي

مُفصح عن هواجسي، ترجمانٌ
صادقٌ في أداء ظنّي وحَدْسي
إن تشكّيتُ كان باب شكاتي
أو تسلّيتُ كان مفتاح أنسي
لم أحاول إخفاء نفسيَ عنه
فهو سرّي الذي أصون وهَمْسي

وقد اختار الشاعر «أنور العطار» لكل رباعيةٍ عنواناً لها ينقل موضوعها المنفرد والمميّز، فجاءت كل واحدةٍ منها ماتعة القراءة، متّشحة بجمال الكلمة، وانتقائيّة العبارة، معلّقة بعمق الحكمة وثراء المعرفة، كلّ ذلك في حُلّةٍ بهيّة كشفت عن تملك الشاعر ناصية القريض، وعبّرت عن ملكته الأدبيّة المرهفة».

وهذا العَرْضُ هو رؤية ناشر الكتاب لما فيه، ونظرة من خلال مشاعر الحبّ والوفاء إلى هذا الأثر الشعري وصاحبه.

❁ ❁ ❁

«أنور بن سعيد العطار» من أسرة دمشقية معروفة مشهورة، ولد عام (١٣٣١هـ) الموافق سنة (١٩١٣م)، وتوفي عام (١٣٩٢هـ الموافق سنة ١٩٧٢م).

بدأ دراسته في بعلبك، وأتمَّ الدراسة الابتدائية في دمشق، ثم انتسب إلى المدرسة الثانوية المشهورة في دمشق: «مكتب عنبر»، ثم دخل دار المعلّمين، وتخرج فيها، ودخل سلك التعليم، وصار مديراً لمدرسة منين (قرية جبلية تابعة لدوما آنذاك من أعمال محافظة ريف دمشق الآن)، ثم انتقل إلى مدارس دمشق، واستمر في عمله التّعليمي، ومتابعه دراسته فحصل على شهادة جامعية في اللغة العربية سنة (١٩٣٥م).

وأسهم في تأسيس المجمع الأدبيّ في دمشق عام (١٣٥٣هـ الموافق سنة ١٩٣٤م)، وكان عضواً فيه.

وأُعير إلى العراق فدرّس في بغداد والموصل، وألقى محاضرات، وأنشد قصائد هناك.

وحين زار العراق بعد ذلك- مع وفد سوري- ونزل ضيفاً عند وزارة المعارف العراقية نال تكريماً، فأُعطي صفة (مواطن شرف) تقديراً لجهوده السابقة في التعليم في العراق، وتكريماً لشاعريّته[٣].

وتولىّ أنور العطار مدةً رئاسة ديوان الإنشاء في وزارة المعارف،[٤] وتنقّل مدرّساً في أماكن أخرى غير دمشق.

وقضى ثلاث سنوات بين عامي (١٩٦٤ - ١٩٦٦م) مدرساً في الرّياض، في كلّيَّتَيِ اللغة العربية والشريعة، وقد سجّل لمحة عن ذكرياته هناك في ثلاثة أبيات من الشعر[٥]:

ليت شعري عن الذين تركنا
خلفنا بالريّاض هل ذَكَرونا؟

أم يكون المدَى تطاولَ حتّى
قَدُمَ العهدُ بيننا فنَسُونا

إن نسوا حُرمةَ الوداد فإنا
لهمُ في الهوى كما عَهِدُونا!

وعاد من الاغتراب، وقد تغيّرت أحواله الصحّية، وكانت وفاته في دمشق عام (١٣٩٢هـ الموافق سنة ١٩٧٢م).

❀ ❀ ❀

على صفحة الغلاف عبارات: «رباعيات أنور العطّار، علمتني الحياة»[٦]، جعل الناشر عبارة: («رباعيات أنور العطار» أصلاً، وعبارة: علمتني الحياة فرعاً، خلافاً لما صنعه الشاعر نفسه، فقد أثبت على صفحة الديوان الأولى بخطه: «أنور العطار» وتحتها «علمتني الحياة» وأورد قطعة تحت العنوان، قال:

علّمتني، وعَلّمتني الحياةُ
فامّحى الشّكُ وانجلتْ ظلماتُ

وجّهتني بفضلها ورعتني
رعيةً أُفردت بها الأُمهاتُ

فمن الشوق [تهمل] العبراتُ
ومن الحبّ تنبع الذكرياتُ[٧]

فإذا فاض بالسّدادِ بياني
قلت: هذا ما عَلّمتني الحياةُ!

وذيَّل الصّفحة بالتّاريخين: (١٣٩١هـ، ١٩٧١م).

وكلمة «رباعيات» مصطلح محدّد، قديم. ولا تسمّى كل قطعة من أربعة أبيات رباعيّة، ائتلافاً مع اطراد المُصطلح. وتتألف الرباعية من: أربعة أشطار، قد تكون على قافية واحدة، وقد تختلف قافية الشطر الثالث عن سائر القوافي.

وسمّيت الرباعية أسماء كثيرة، فقالوا: المُثنّاة، وجهار مصراعي أي أربعة أشطار، والدوبيتي، والرّباعي...

وقد عدّ الدكتور شوقي ضيف الرباعيّ هذا نوعاً من التلوين ظهر في الشّعر العربي في العصر العَباسي في كتابه: «الطوابع الشعبية»...

وللدكتور كامل مصطفى الشيبي كلام مطول في المصطلح، وتاريخ هذا النمط، والشعراء الذين نظموا عليه قديماً وحديثاً(٨).

ومن رباعيات المعاصرين واحدة لأحمد الصّافي النّجفي من ترجمته لرباعيات الخيّام:

البلبلُ قد شدا على الأغصانِ
فاشرب صهباءها مع النّدمانِ
والورد زَهَا فقم وبادِرْ عَجِلاً
يومين من الهناء في البستان

والثانية لأحمد رامي من ترجمته لرباعيات الخيّام المذكورة:

سمعت صوتاً هاتفاً في السَّحَرْ
نادى من الغيب غُفَاةَ البشرْ
هبّوا املؤوا كأس المنى قبل أن
تملأ كأسَ العمر كَفُّ القَدَرْ

فديوان «عَلّمتني الحياة» إذن كتب وفق مذهب الشعر العربي التقليدي (عروض الخليل)، وعبارة «رباعيّات أنور العطار» لا صلة لها بالفن الرّباعي المعروف. وتؤوّل الكلمة على مقصد لغوي يعني: أربعة أبيات، كما أراد ناشر الدّيوان.

❀ ❀ ❀

بلغ عدد قطع الديوان مئة وخمساً وسبعين قطعة مرتبةً ترتيباً تلقائياً، فهي لم تُصَنّف على موضوعاتها، أو قوافيها، أو زمان نظمها (التسلسل التاريخي)، ولم يذكر الشاعر كلاماً في

هذا الجانب، ووضع الشاعر لكل قطعة عنواناً خاصاً بها. واستقلّت كل قطعة بصفحة مستقلّة من صفحات الدّيوان المطبوع.

ولم يقدّم الشـاعر لأيٍّ قطعـة بمقدّمة نثرية (عدا واحدة هـي الأولى في الديوان)، ولم يضع أيّ حواشٍ أو شروح، أو تعليقات في الحواشي والهوامش، معتمداً على سهولة النصوص وتلقائيّتها، وملامستها النثر الفنّي.

تصدّر الديوان قطعةٌ بعنوان (الخالدون) ومعها عبارة تسبق الشعر وهي: «إن الموت نهاية، وإنه بداية، وإنّه للعبقريّ حياة وخلود».

الخالدون جمال الأرض ما طَلَعُوا
والخالدونَ سنا الآبادِ ما هَمَدُوا
في العبقرية ألقابٌ لهم قُشُبٌ
وفي البُطولة آبادٌ لهم جُدُدُ
عاشوا جمال الدّنى حتى إذا نزلت
بهم منايا همُ بين الورى خلدوا
كأنّما يبدؤون العمر ثانية
فإن همُ لفظوا أنفاسهم وُلِدُوا

وقول الشـاعر في البيت الأول: «ما طلعوا» و«ماهمدوا» فالمراد الدّوام، وتدخل العبارات في عبارات التأييد.

والبيتان الآخران يأخذان من قول المتنبي (و كان الشّاعر معجباً به)؛ ديوانه «٥٠٥»:

ذكر الفتى عمرهُ الثاني وحاجته
قاتاتَهُ، وفضول العيش أشغال

ولم تتكرّر هذه القطعة في متن قطع الدِّيوان.

❀ ❀ ❀

استغرق «أنور العطار» في ما «علمته الحياة» جوانب كثيرة من أحواله الشخصية وأحوال مَنْ حوله، وسجّل ملاحظاتٍ كثيرة متنوعّـة الأغراض مختلفة المشـارب، وانتبه إلى أمور صـغيرة عادية يومية كما انتبـه إلى أُمور ذات أهمية وحيويّة، واضـح أن مثل هذه الدواوين

تستوفي قصـائدها وقطعها الشعرية على الزمن المتطاول. فالذي تحتوي عليه من لمحة أو فكرة، أو شاردة، أو انتباهة، أو لقطة، أو تجربة هي أشبه بصيد الخاطر، لكنّه يجيءُ منظوماً نظماً، ومسجّلاً شعراً.

والتفت إلى أُمور الفكر والثّقافة والحَضـارة مثلما التفـت إلى أحوال المعاش، واختلاف أحوال الناس، وشؤونهم.

قد تكون القطعة تسـجيلاً لحال أو موقف أو قضـيّة، تمرّ هكذا كما شاهدها أو عالجَها، وقـد تكون معها مناقشـةٌ أو رأيٌ أو مُراجعةٌ أو معالجة؛ فيقحم نفسـه مقرّراً أو متسـائلاً، أو مُلقياً كلاماً كأنه عظةٌ من العظات.

❁ ❁ ❁

ومن الموضـوعات التي يكثر دورانها في قطع «علّمتني الحياة»: فلسـفة الحياة، وطبائع الناس، وطبائع النّفوس، والأخلاق، والحبّ وقضاياه وتداعياته، والمجتمع، والدّيانة، والطّفولة، والصّحبة، والتجارب المعلّمة، والوطن، وأحوال الطبيّعة (وبالمناسبة فإنه استغرق في طبيعة الشام، وغيرها في قصائد كثيرة من ديوانه: ظلال الأيّام)، والفنّ (وهو عنده يتمتّع بالخلود)، والكون، والزّمان.

ومرّ على أمور كثيرة دون إفاضـة مثل الكلام في الأدب (الفنّ) وذكريات الشباب، والعزلة عن الناس، والزّهد، والعقل، والإتقان، والسياسة، والنّفس.

ونقرأ له تحت عنوان: رونق الطبع:

عَلّمتني ألّا أحيدَ عن الطبـ
ـعِ فللطبع رونقٌ وافْتتانُ

ما قصيدي إنْ ندّ عَنّيَ طبعي
بقصيدٍ، ولا بياني بيانُ

عشتُ أستلهمُ الجَنانُ وماضلّ
بيانٌ يهدي خُطاه الجنانُ[٩]

هو زادي إنْ أعوز الشعرَ زادٌ
ولساني إنْ جفّ منّي لسانُ

ولعل الشاعر استفاد من قول الناس في عباراتهم الدائرة على الألسن: «الطبع تحت الرّوح».

وتحت عنوان: «جمال الرّوح»:

علّمتني الحياةُ أن جمال الرْ
روحِ سرٌّ من الجمالِ الباقي
تمّحي فتنة العيونِ وتذوي
وردةُ الحُسن في الخدودِ الرّقاقِ
كلّ حسن يَبْلى ويخبو سَناهُ
غير أنّ الجمال في الروح باقِ!
فاغْترفْ منه واعترفْ بِجَداهُ
فهو من نفح رَبّنا الخلاقِ

ويحذّر من الاغترار بالأَماني التي يطيش معها العقل، ويتعّلق صاحبها بالمحُال؛ ونقرأ تحت عنوان «ضلال الأماني»:

علمتني الحياةُ أنْفَعَ علمٍ
وأرَتْني نهجي فأقلعَ وَهْمِي
علمتني أن الأمانيّ كذبٌ
ولكم طاش في الأمانيّ سهمي
واللبيبُ اللبيبُ مَنْ فرّ منها
ونجا من ضلالها المُدْلَهِمّ
علّمتني الحياة وهي كتابٌ
لم يزل حافلاً بأصدقِ حُكمِ

وقد يميل كما مرّ في هذه القطعة إلى الأسلوب التعليمي، الذي يدور على الوعظ والإرشاد، وعَرْضِ تجربة الحياة الذّاتية.

ودخل هذه القطع الرباعية الأبيات شيء من ظلال حياته، فقد وصف نفسه في أكثر من موضع بالانطواء، واعتزال الناس إلا القليل المُنتقى؛ ووضع عنواناً لإحدى قطعه: «الناس كالنّار»، وقال:

عَلّمتني أنّ اختلاطيِ بالنّا
سِ بلاءٌ ومحنةٌ وخسارُ!
فاعتزلتُ الأنامَ أيّ اعتزالٍ
فانجلتْ ليلتي ولاح النّهارُ
ووقاني الأذى ابتعاديَ عنهم
إنما الناس - لو تدبّرت - نارُ!
فاجتنب شرَّها وحاذرْ أذاها
فلها غَدْرةٌ وفيها اقتدارُ

ونلاحظ الحدّة في الموقف، والشدّة في الحذر، والمبالغة في تصوير أحوال الناس على تلك الصُّورة.

وكرّر مثل هذا في قطعة عنوانُها: «العُزلة مملكة الأفكار»:

عَلّمتني الحياةُ أنْ أحْذَر النا
سَ وأن أسلك الطريق اعتزالا
غير مُصغٍ إلى ضلال المضلّي
نَ، ولا جاعل حديثي جدالا!
أتسلى بالصمت عن لغَط الخل
قِ، وأفنى في ذات ربّي ابتهالا
أملك الكونَ كلّه في اعتزالي
وأقي نفسيَ اللجوجَ المُحالا

❁ ❁ ❁

وتظهر في المقطع (علمتني الحياة) ملامح الأديب الشاعر، والمعلّم المدّرس، ومشاهد من حياته في السفر والاغتراب، والبعد عن الأهل والوطن، كما هو معروف في سيرته، وله قطعة عنوانها «اليَراع»:

عَلّمتني أنّ اليراع سميري
ونصيري إذا تولّى نَصيري
يُلهبُ الشِّعْرَ إن تأبّتْ قوافيـ
ـهِ ويُذكي على الليالي شعوري

تتراءى في سِنّهِ صورالكَوْ
نِ فَيُغني خيالُها تفكيري
إن تشكّى سال الوجود دموعاً
أو تغنّى فالكون ملكُ السُّرورِ

(اليَراع جمع اليراعة، وهي القَصبة، وهي: القلم الذي يكتبُ به، يُتخَّذُ من القصب. وقد يُطلق على القلم - عامة - اسم اليراع على التوسّع).

وفَضّل «القول السَّهل» على الأساليب الأُخرى، مستفيداً من تجاربه، ومن صنعة التّعليم التي يَجْهَدُ فيها المدّرس ليوصل الفكرة صحيحةً سائغةً في السمع والفهم:

عَلّمتني أنْ أنهجَ السّهل في القو
لِ ففي السهل متعة ليس تَفْنى
إن خير الكلام ما انساب كاللحـ
ـنِ فإن تَتْلُه الشفاهُ تغنّى
هو كالنهر يملأ الأرض أنغا
ماً، ويجري في ساحها مطمئنا
غيرما سالكٍ شعاباً ووَعْراً
غيرما خائضٍ قفاراً وحَزْنا

وجعل الشاعر الاغتراب أمراً معلّماً، مفيداً للمغترب، بنّاءً في مسيرةِ حياته، وهذا من مضمون قطعة بعنوان: «الاغتراب بَنّاء» قال فيها:

عَلّمتني أن التغربَ بَنّا
ءٌ يُجيدُ البناءَ والإنشاءَ
يصقلُ الأنفسَ الكئيبةَ صقلاً
ويُنَحّي الضّنى، وينفي الدّاءَ
صدأ القلب ليس تجلوه إلّا
غربةُ تورثُ الغريبَ مضاءَ

وقد نظر الشاعر في هذه القطعة إلى جوانب إيجابية في الاغتراب وقد عالج الشعراء قديماً هذه القضية بين ناظر إلى الاغتراب مثل هذه النظرة وشاكٍ منه الشكوى المُرّة.

(وقوله: «شَــفَّهُ الوَجْدُ»؛ يقال: شــفّ الحُزْنُ، أو الهمُّ، أو الحُبُّ فلاناً (شفّاً، وشُفوفاً): لذع قلبه، أو أَنْحَلَهُ.

❀ ❀ ❀

وفي الديوان شــؤون للشــاعر وشجون، ويستشــفّ القارئ الأمر من خلال النص الشعري القابل للنظر فيه، وقراءته، واســتنباط بعض أحوال الشاعر منه، وفي «ذكريات الهوى» عودة من الشاعر إلى جانب من شؤون الذكريات وأحوالها:

عَلّمتني الحياة أنّ من الذكـ
ـرى نعيماً يفيض شذْواً وعطراً
ذكريات الهوى أحبُّ إلى القلـ
ـبِ، وأولى بأن تدومَ وأحرى
يا سهادي! يا لوعتي يا شجوني!
أنْتِ لولا الهوى لما طبت مَسْرى
تتوالى الأيام والقلب ما يَبْـ
ـرَحُ يُدْني الهوى خيالاً وذِكرى!

وعلى هذا الملمح ينشد في الجمال «الجمال»:

عَلّمتني أن الجمال هو النّو
رُ لعينٍ تُميّز الأشياءَ
طابع الله قد تجلّى على الخَلْـ
ـقِ فزانَ الحياةَ والأحياءَ
وهوى القلب بالذي فجّر القلـ
ـبَ اشتياقاً ولوعةً وبكاءَ
ما لآلي الفُنون إلا عطايا
هُ ولولا الجمالُ كانت هباءَ!

فعبارة «الذي فجّر القلب» تتبع ما ســبق في القطعة الســابقة، وهو يشكو - وصوته عالٍ - «يا سهادي! يالوعتي! يا شجوني!...».

ولكنّه، في قطعة أخرى، يجعل هذه الأشــواق وألوان الوجد والشــوق موصولةً بما يناسب ذلك من العمر، إنهّ «ربيع العمر» كما عَنْوَن:

عَلّمتني الحياة أن ربيع الـ
ـعُمْرِ لهوٌ وفتنة وضلالُ!
ليس تصحو النفوسُ فيه من السك
ـرِ مَلِيّاً وللشباب خَبالُ
يا العُمْرِ كالزّهر يذبلُ عَجْلا
نَ ويُطوى رُواؤهُ والجمالُ
والحكيم الحكيم من خَبِرَ الدّهـ
ـرَ، ولم يُغْره الهوى والمُحَالُ

فخَبــالُ الحبّ أو جنونه لاحق بأيام الشّــباب... ثم تُطوى تلــك الأحوال بعد ذلك. ويختم الشاعر القطعة ببيتٍ مختلف، فالحكيم في الدنيا لا يغريه الهوى، ولا يتعلّق منه بالمُحال.

وقد يكون من الصَّعب أن نجد دائماً صلة موصولة بين نصّ وآخر مقارب له في الفكرة أو القضية، آخذين باختلاف زمن الإنشاد واختلاف أحوال الشّاعر، على امتداد العُمر...

❁ ❁ ❁

١- بنى الشاعر قصائده في الديوان كلّه على بحر الخفيف، ولهذا كثرت الأبيات المدوّرة التي تكثر في القصائد المبنية على هذا البحر. والتدوير هو أن يكون في البيت كلمة مقسومة بين الشَّطرين.

وهو بحر يتميّز بوضوح النغم واعتداله، بحيث لا يبلغ حدّ اللين ولا حدّ العُنف، ولكنّ يأخذ من كلٍّ بنصيب[١٠].

٢- يغلب على نصوص الديوان روح التّفاؤل، والنظرة إلى أمور الدنيا نظرة إيجابية.

٣- تظهر شخصية الشاعر في الدِّيوان، وقد تكون أحياناً في أسلوب المعلّم الواعظ.

٤- قد يكون المثال الذي يطبق عليه رأياً نظرياً من نفسه هو، مثل الذي نقرؤه في «ضبط النفس»:

عَلّمتني الحياةُ أن أضبط النّفْـ
ـسَ إذا ما التَوَتْ عليَّ الأمورُ

وادلـهَـمَّـتْ خُـطـوبـهـا والـرّزايـا
وتـتـالـت نُـذورهـا والـشّـرورُ[11]

فـإذا هـبّـت الـرّيـاحُ الـعـواتـي
لـم أجـدْ فـي مَـهَـبّـهـا مـا يُـثـيـرُ

وتـوارت تـلـقـاء صـبـري حـيـاءً
وتـسـاوى كـبـيـرُهـا والـصّـغـيـرُ

٥- قد يعود الشاعر إلى الموضوع الواحد أكثر من مرّة تكراراً للفكرة أو تقديماً لها على وجه جديد (ص ١٦٠ - ١٦١ عن التسامح).

٦- هذه القطع تجري سهلة قريبة المأخذ، واضحة المقاصد، معالجةً بأبسط أنواع المعالجة من حيث الصياغة والأسلوب. وقد يورد الشاعر مفردة هنا أو هناك من المفردات الغريبة أو قليلة الاستعمال، وهذا غير كثير.

٧- يظهر في الديوان جوانب الشاعر أنور العطار:

- الرجل التّربوي الملّتزم، ويدخل في هذا الإطار ملامحه الدينيّة، والأخلاقيّة فلا يجد القارئ إسرافاً ولا إسفافاً.

- المُواطِنُ المحبّ لبلده ووطنه، الغارق في أحواله وذكرياته، وقد نظم في الحنين إلى الدار، والتغنّي بالديار، والأرض الطيبة، والحمى؛ وقد أنشد في «أرضي الطيّبة»:

عَـلّـمـتـنـي الـحـيـاةُ أنّ حـيـاتـي
ملك أرضـي، عـزّتْ على الدهـر أرضـي

مـن يـنـابـيـعـهـا تـلـقّـيـتُ شـدْوي
مـن شـحـاريـرهـا تـعـلّـمـتُ فَـرْضـي

فـجّـرتـنـي هـوًى فـبـغـضـيَ حـبٌّ
يـالَـحُـبٍّ مـا إنْ يـلـمُّ بـبـغـضِ

هـي نَـجْـوايَ إن جـنـحـتُ لِـصَـحْـوٍ
والـخـيـالاتُ إن جـنـحـتُ لـغـمضِ

وفي النص ملامح من وجدانيات الصوفية، ورومانسية المغرقين في حب الطبيعة!

٨- يغلب على نصوص الديوان أداء الفكرة بالأسلوب البسيط المباشر، وقلة العودة إلى عناصر الخيال المختلفة. واللهجة الخطابية، والمقاصد الوعظية، والسرد المباشر الذي يُبعد الناظم عن الإكثار من عناصر الخيال.

٩- يجد القارئ أحياناً إشارات إلى «لقطات شعرية» من شعراء سابقين، أو محاورة عن بُعد، مع بعضهم؛ ونقرأ في «حكمة المشيب»:

عَلَّمتني أنَّ المشيب وقارٌ
ورشادٌ وحكمةٌ واعتبارُ
يتوارى الشبابُ عنه حياءً
ويولّي ضلالُه والشَّنارُ
ويُفيقُ الرشيد من غفلة العيـ
ـشِ، وللعيشِ ذهلةٌ وخسارُ
واللبيبُ اللبيبُ من خبر الدّهـ
ـرَ، وأجداهُ ليلُهُ والنّهارُ

وقد قال الأخطل الصغير:

عَيَّرتني بالشيب وهو وقار
ليتها عَيَّرت بما هو عارُ

وفي الدّيوان إمتاعٌ للقارئ، وفرصة للتأمل مع الشاعر، ومرافقته فيما سجّله مما عَلّمته الحياة في مسيرة حياته...

الهوامش

(١)- عبقريات شامية: ٥٣-٦٠ وعنوان المقالة: «أنور العطار ظلم نفسه حيّاً وظلمناه ميتاً».

والعطري: صحفي متأدّب دمشقي أصدر عدداً من المجلات أشهرها: «الدنيا» وعدداً من المؤلفات عن دمشق وأعلامها وغير ذلك من الشؤون الشاميّة. ونشر أكثرها في دار البشائر في دمشق.

(٢)- نبذة عن حياة أنور العطار من ديوان علّمتني الحياة، ص ٢٣٦.

(٣)- سميّت بعد ذلك بوزارة التربية.

(٤)- في ملاحق علّمتني الحياة، ٢٣٧.

(٥)- وتكرر العنوان على حاله في الصفحة الداخلية.

(٦)- في مطبوع «عملتني الحياة»: تهلّ العبرات، ولكنّ الشـاعر كتبها بخطه في ملحق الديوان المطبوع. على الصواب: «تهمل»: تنسكب.

توضيح: لو كانت الكلمة (تهملّ) لتغيَّر وزن هذا الشطر وصار من بحر الرمل:

فمن الشو: فعِلاتن/ قِ تهلّ الـ فعلاتن/ عَبَرات (و) فعلاتن.

ولكن القصيدة من بحر الخفيف:

قِ/ تهملّ فعلاتن/ الـ فمن الشّو/ متفعلن/ عَبَرات (و) فعلاتن.

(٧)- ديوان الدوبيت في الشـعر العربي (في عشـرة قرون)، منشورات الجامعة اللّيبية (كلية التربية) ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م. (والكتاب في ٧٥٠ صفحة).

(٨)- الجَنان: العقل.

(٩)- للدكتور عبد الله الطيب كلام مطول في خصائص البحر، وبسط لعدد من نماذج قصائده في «المرشد إلى فهم أشعار العرب»، ١: ١٩٣- ٢٢٧.

(١٠)- كـذا قـال: «وتتالت نذورُها» وهو يريد توالت النُّذُر. لأنّ النـذور جمع النّذْر: ما يقدّمه المرء لربّه أو يوجبه على نفسه من صدقة أو عبادة أو نحوها. والجمع نُذُر. وهذا هو المناسب لما في البيت، قلت: كأن الشاعر أعوزه الوزن، فقال: النذور مضطراً إلى ذلك.

المراجع

(١)- ديـوان أبـي الطيب المتنبي، تحقيق: د.عبـد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشـر، القاهرة، ١٣٦٣هـ - ١٩٤٤م.

(٢)- د. مصطفى كامل الشيبي، ديوان الدوبيت في الشعر العربي في عشرة قرون، منشورات الجامعة الليبية (كلية التربية)، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٣م.

(٣)- ظلال الأيام، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٤٨م.

(٤)- ظلال الأيام، الطبعة الثانية، ١٤٣٨هـ ، ٢٠١٧م.

(٥)- رباعيات أنور العطار (علَّمتني الحياة)، الطبعة الأولى، ١٤٣٦هـ ٢٠١٥م.

(٦)- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الفكر، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٠م.

(٧)- المعجم الوسيط (لجنة من العلماء)، مجمع اللغة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية.

القصّةُ المُوجَّهةُ إلى الطِّفل

إشاراتٌ لا بُدَّ منها

قحطان بيرقدار

القصّةُ المُوجّهةُ إلى الطِّفل قديمةٌ قدمَ الطِّفل نفسه، وهي لصيقةٌ به، ومُحبَّبةٌ إليه، ومثيرةٌ له، فهو يستمعُ إليها منذُ بدايةِ وعيِه بالحياة، منَ الأمِّ والأب والجدِّ والجدّة في أوقاتٍ مختلفة، ولعلَّ الأكثرَ حميميّةً بينها قصّة ما قبلَ النَّوم، إذ تنشأُ حالةٌ من التَّفاعُلِ المُؤثِّر في قلبِ الطِّفل بينَ هدوءِ اللَّيلِ وسكينتِه والقصّةِ وما تُثيرُهُ من أخيلةٍ، وما تَخلُقُهُ من جاذبيّةٍ ومُتعةٍ وتشويق، وما تَفتحُهُ من عوالمَ وآفاق لا حصرَ لها.

ولعلَّ بدايات هذا الفنِّ القوليّ العريق لم تكنْ معَ قصصٍ قيلتْ أو كُتِبَتْ خصّصياً لجمهور الأطفال، بل إنّ البداياتِ الأولى، ومعَ تَزايُدِ الاهتمامِ بمرحلةِ الطُّفولة عصراً بعدَ عصرٍ، كانتْ معَ قصصِ الكبارِ الّتي بُسِّطَت وحُوِّرت عبرَ الزَّمن لتُصبحَ ملائمةً للطِّفل، تُروى لهُ شفويّاً بهدفِ إمتاعِهِ وإبهاجِه، ومَدِّهِ بقيمٍ مُتنوِّعة، أخلاقية واجتماعيّة وجماليّة وغيرها.

وكانتِ الحكاياتُ التُّراثيَّةُ لكُلِّ شعبٍ من الشُّعوب النّواةَ الأولى لفنِّ القصّة بمعناهُ الّذي نَعرفُهُ اليوم، فلكُلِّ شعب من الشُّعوب غالباً تُراثُهُ الخاصُّ وحكاياتُهُ وأمثالُهُ ويوميّاتُهُ المُميّزة، وكانتْ هذهِ الحكاياتُ تُروى للطِّفل شفويّاً بعدَ تحويرِها وتبسيطِها ومَدِّها بالعناصرِ المُلائمةِ لـه، والمُثيرُ أنَّ هذا التُّراثَ الشَّفويَّ عابرٌ للحدود، ينتقلُ من بلدٍ إلى بلدٍ، ومن زمنٍ إلى زمنٍ، ومن جيلٍ إلى جيلٍ، وقد شَهِدَ هذا التُّراثُ في أوروبا، على سبيلِ المثال، عملياتِ جمعِ



وتصنيفٍ وتبويبٍ لهُ في كُتبٍ مشهورةٍ، كانَ لها أكبرُ الأثر في تطوُّرِ فنِّ القصَّةِ عامةً وفنّ القصّة المُوجَّه إلى الطِّفل خاصةً، كما نجدُ عندَ الأخوين «غريم» في ألمانيا في القرن التَّاسع عشر اللّذينِ جَمَعا عدداً كبيراً من الحكاياتِ والأساطيرِ الشَّعبيّة في كتابٍ واحد، ومِن هذهِ القصص على سبيل المثال: «سندريلا، وذات الرِّداء الأحمر، وبياض الثَّلج والأقزام السَّبعة، والأمير الضِّفدع»، وغيرُها كثيرٌ.

واليوم، وبعدَ هذا الرُّكام الهائل من القصصِ المُوجَّهة إلى الطِّفلِ في أنحاءِ العالم كلّه، ومعَ تَفاوُتِ المستوى الفنّيّ للقصص بينَ بلدٍ وآخر، وبينَ كاتبٍ وآخر، أصبحتْ لدينا قاعدةُ بياناتٍ ضخمة تصلحُ أرضيّةً للاشتغالِ النَّقديّ الحقيقيّ في سبيلِ تحديدِ ملامح وسماتٍ عامّةٍ وتفصيليّةٍ للقصّةِ المُوجَّهةِ إلى الطِّفل، وتحديد ما يمكنُ أن نُطلِقَ عليهِ «قصّة للطِّفل»، وتحديد «ما ليس بقصّة»، بغيةَ الارتقاءِ بهذا الجنسِ الأدبيّ الأصيل، وحرصاً على جيلِ الطُّفولة، وعلى أن يصلَ إليهِ من الأدبِ المكتوب الأجملُ والأفضلُ والأكثرُ تأثيراً إيجابيّاً فيهِ، من النَّواحي كلّها.

ولا يزالُ هذا الاشتغالُ النَّقديُّ في بداياتِهِ في العالم العربيّ، فلا نكادُ نقعُ إلّا على النَّزر اليسير من الكُتبِ في هذا المجال، إضافةً إلى مجموعةٍ من الأبحاث المُعدَّة لنيل شهادات «الماجستير والدكتوراه» في عددٍ من الجامعات العربيّة، وهذا يَضعُنا أمامَ تقصيرٍ كبيرٍ وواضحٍ، ولا سيّما أنّ شطراً ليسَ بيسيرٍ من دُورِ النَّشرِ الخاصَّةِ والعامّة تُنتِجُ يوميّاً عدداً كبيراً من القصص المُوجَّهةِ إلى الأطفال، وتَضخُّها في أسواقِ النشر ومَعارضِهِ في حالةٍ

من الفوضى والعشوائيّة، وفي سعيٍ حثيثٍ وراءَ الرِّبح الماديّ الفاحش على حسابِ القيمة والمضمون الّذي يُقدَّمُ للطِّفل.

ولدى اطّلاعي المُستمرّ على ما يُكتَبُ حديثاً في مجالِ القصّة المُوجَّهة إلى الطِّفل، أستطيعُ أن أُقدِّمَ في هذهِ السُّطور بعضَ الملاحظاتِ العامّة وبعضَ الرُّؤى والتَّطلُّعات القابلة للبحثِ والنِّقاش:

١- على صعيدِ «البناءِ القصصيّ»، نلاحظُ الابتعادَ عن «الحكاية» الّتي هيَ النّواةُ الأولى لفنِّ القصّة، باعتمادِها على التَّشويق والإثارة، ومَزْجِها الواقع بالخيال وما إلى ذلك، والتَّركيزَ على الفكرةِ الأساسيّة الّتي تجري الأحداث في إطارها، وعلى الشَّخصيّاتِ أيضاً، معَ غيابٍ واضحٍ للحبكة بمفهومها التّقليديّ.

٢- الضَّعفُ الواضحُ في رسمِ الشَّخصيّات وإظهارِ ملامحِها الخارجيّةِ والدّاخليّة، والاتّكاء عليها، وسيلةً فقط في تَطوُّرِ الحدث وبنائِه فحسب، حتّى إنّها تكادُ تكونُ في بعضِ القصص مَحْضَ مُسمَّيات مُتعارَف عليها فحسب، ليسَ لها تأثيرٌ يُذكَر، ولا يُلاحَظُ نُموُّها وتَطوُّرها خلالَ القصّة.

٣- الخروجُ عن الحكايةِ والقصّةِ في آنٍ واحدٍ إلى نصوصٍ مفتوحةٍ تتراءى فيها الخاطرةُ أحياناً، وما يُشبهُ «موضوعَ التَّعبير أو الإنشاء» أحياناً أُخرى، فلا الحدثُ واضح المعالم، ولا الشَّخصيّاتُ حيّة تَتحرّكُ وتَتطوّر، ولا تشويق ولا إثارة ولا متعة، فما هُنالِكَ إلّا فكرةٌ أو موضوعٌ فحسب، وبعض القيم التَّربويّة والأخلاقيّة المُباشرة.

٤- الخلطُ بينَ المراحلِ العُمريّةِ للطُّفولة المُتعارَف عليها، ولا سيّما مرحلة الطُّفولة المبكرة الّتي ما يزالُ يَكتنفُها الغموضُ في أذهانِ كثيرٍ من كُتّاب أدب الأطفال عامةً، وفي أذهانِ كثيرٍ من كُتّابِ القصّة الطّفليّة خاصةً، إذ إنّهم لا ينجحونَ في كتابةِ قصصٍ تصلحُ لهذهِ المرحلةِ العمريّةِ الحسّاسة، وتُراعي صفاتِ الطِّفل وحاجاتِه فيها من النَّواحي كلّها، فكثيراً ما تُنشَرُ قصصٌ تحتَ مُسمّى مرحلة الطُّفولة المبكرة، وما هيَ في الحقيقة إلّا قصصٌ تصلحُ لمرحلةِ الطُّفولةِ المتوسّطة أو لمرحلةِ الطُّفولة المُتأخّرة.

٥- تؤدّي القصّةُ دوراً كبيراً في تنميةِ الملكاتِ اللُّغويّةِ لدى الطِّفل، ومِنَ المُؤسِف أنْ نُلاحظَ غفلةَ كثيرٍ من الكُتّاب عن ضرورةِ انتقاءِ المفرداتِ المناسبةِ لقاموس الطِّفلِ اللغويِّ في المرحلةِ العمريّة المُستهدفَة، فكثيراً ما نُلاحِظُ مفرداتٍ صعبةً على الطِّفل، وتحتاجُ

إلى شرحٍ بكُلِّ تأكيد، كما تنطبقُ الحالةُ نفسُها على أسلوبِ الصِّياغة الّذي يقعُ في كثيرٍ من القصصِ في التَّقعُّر والجفاف، ويعتمدُ أحياناً على الجُمَلِ والعبارات الطَّويلةِ الّتي يصعبُ على الطِّفلِ تَتبُّعُها وفهمُ مدلولاتها.

٦- اعتمادُ بعضِ القصص على الوعظِ الفجِّ والإرشادِ المباشر (الدِّينيّ وغيره) حتّى لتكاد تُشبهُ المواعظَ والخُطَبَ التَّقليديّة، في لُغةٍ تقريريّةٍ مُجرَّدةٍ لا تصلحُ للطِّفل البتة، وقد يلجأُ بعضُ الكُتّاب في سبيلِ ذلك إلى بناءِ القصّةِ على حوارٍ بينَ شخصيّتينِ أو أكثر، إحداهما تُمثِّلُ دورَ الواعظِ والأُخرى تُمثِّلُ دورَ الموعوظ (الطِّفل)، وتبقى القصّةُ تسيرُ على هذا المنوال دُونَ الالتفاتِ إلى عناصرِ القصّةِ الأساسيّة الأُخرى المُتعارَف عليها في «البِناءِ القصصيّ».

٧- اتِّكاءُ بعضِ القصصِ على أفكارٍ غريبةٍ عن عالمِ الطِّفل، منها ما هوَ مثاليٌّ شاعريٌّ، ومنها ما هو فلسفيٌّ تأمُّليّ... والاتّكاء فيها على شخصيّاتٍ من الأطفال، أو على شخصيّات مُحبَّبةٍ إلى الأطفال مِن عالم الحيوان، وقد يحسبُ الكاتبُ هنا أنّهُ إنّما يُقدِّمُ أسلوباً حديثاً مُتفرّداً في كتابةِ القصّةِ للطِّفل، ولا يدري أنّهُ بذلك إنّما يكتبُ للكبارِ لا للأطفال، ومِنَ المعلومِ أنّ القصّةَ المُوجَّهةَ إلى الطِّفل ينبغي أن تكونَ سهلةً وواضحة المرامي، فمِنَ الصَّعبِ على الطِّفلِ أن يقرأَ ما بينَ السُّطور، وأن يُخضِعَ النَّصَّ الّذي يقرؤهُ لقراءات عدّة ولمستوياتِ فهم مُتعدّدةِ الأبعادِ والدّلالات، وفي هذا السِّياقِ نُلاحظُ قصصاً تُقدِّمُ للطِّفل أغراضاً خطرةً بعيدةً عن عالمِهِ وغيرَ صالحةٍ لهُ، منها السّياسيُّ والدِّينيُّ والفلسفيُّ والأيديولوجيّ...

٨- المُراوحةُ في المكانِ فيما يتعلّقُ بالقصص الّتي شخصيّاتُها من عالم الحيوان، وتكرار ما سبقَ في هذا السِّياق، فالثّعلبُ ماكرٌ، والدَّجاجةُ مُغفَّلة، والبومةُ حكيمةٌ، والغُرابُ دلالةُ شُؤم، والطّاووسُ مغرورٌ... ولا نجدُ في هذا الصَّدد إلّا قصصاً قليلةً تخرجُ عن المألوفِ مُحاولةً قولَ شيءٍ جديدٍ على ألسنةِ الحيوانات وفِعْلَ شيءٍ جديدٍ بالاتّكاء على عالم الحيوان.

٩- عدمُ تَسلُّحِ بعضِ الكُتّاب بالمعرفةِ التَّربويّة والنَّفسيّة الكافية فيما يخصُّ الطِّفل، فنراهم يَقعُونَ في قصصهم في كثيرٍ من الأخطاءِ التَّربويّة الأخلاقيّة والسُّلوكيّة والنَّفسيّة... ومعلومٌ أنّ القصّةَ المُوجَّهةَ إلى الطِّفل ليستْ بهدفِ الإمتاع والإبهاجِ ورَفْعِ الحِسِّ الفنّيّ الجماليّ فحسب، بل هيَ وسيلةٌ تربويّةٌ وتعليميّةٌ مهمةٌ جدّاً نلجأُ إليها في سبيلِ زيادةِ الحصيلةِ الثّقافيّة للطِّفل عموماً.

١٠- ينبغي لأدبِ الأطفال عامةً، وللقصّةِ المُوجَّهةِ إلى الطِّفل خاصةً تلبية حاجات الطِّفل النَّفسيّة والعقليّة والرُّوحيّة وغيرها، ومن أهمِّ هذه الحاجات حاجةُ الطِّفل إلى الشُّعور بالأمن والسَّلام والسَّعادة، وفي هذا السِّياق نُلاحظُ قصصاً لا تتورّعُ عن أنْ تُقدِّمَ للطِّفلِ العُنفَ بأشكالِهِ والمآسي والفجائع والحوادث المُروِّعة والمُحزِنَة، وهذا لا يستقيمُ معَ روحِ الطِّفل، ويتركُ في داخله كدماتٍ نفسيّةً عميقةً، ويُؤثِّرُ في شخصيّته وتَوازُنِها، كما يُغيِّرُ مِن نظرتِهِ إلى الأشخاصِ والمجتمع والعالم مِن حوله، ومعلومٌ أنّ الطِّفلَ طاقةٌ من الفرح والأمل والتَّفاؤل والتَّوثُّبِ الإيجابيّ في إقبالِهِ على الحياة، وعلى قصصِ الأطفال أن تُرسِّخَ هذا الجانبَ لديه.

إنّ مرحلةَ الطُّفولة مرحلةٌ حسّاسةٌ جدّاً في تحديدِ شخصيّةِ الطِّفل وما ستكونُ عليهِ في المستقبل، لذلكَ لا بُدَّ من العنايةِ بكُلِّ النّتاجات الّتي تُقدَّمُ للطِّفل، ومن أهمِّها القصّة بوصفها أقربَ الأجناسِ الأدبيّةِ إلى قلبه، وذلكَ لتَعدُّدِ تأثيراتها فيه، ولما تؤديه من أدوار كثيرة في تنشئتِهِ وتربيتِهِ لغويّاً وأخلاقيّاً واجتماعيّاً وفنّيّاً وجماليّاً. ولعلَّ من أهمِّ وسائل العنايةِ بفنِّ القصّةِ المُوجّهةِ إلى الطِّفلِ في ظلِّ شُحِّ الدِّراسات النَّقديّة الحقيقيّةِ في هذا المجال، نهوض الجامعات والمُؤسّسات المعنيّة بالطِّفل في المجتمع بدورِها الفاعل، وذلكَ بإقامةِ كثيرٍ من الورشاتِ والدَّورات التَّخصُّصيّةِ النَّوعيّة في فنِّ القصّةِ الطِّفليّة لإعدادِ الموهوبينَ من الكُتّاب ورعايتِهم وتسليحِهم بالمعرفةِ الضَّروريّةِ حولَ فنِّ كتابةِ القصّةِ الطِّفليّة، وإقامة المسابقات الأدبيّة المُجدِيَة لهم، وخَلْق حالةٍ من التّنافُسِ الإيجابيّ بينهم، وتحفيزهم بشتّى الوسائل، ولا ريبَ في أنَّ الرَّاجعَ مِن هذا سيكونُ خيراً عميماً على هؤلاءِ الكُتّاب مِن جهةٍ، وعلى الأطفالِ بالدَّرجةِ الأولى، وعلى الثَّقافةِ الوطنيّةِ والعربيّةِ عامةً.

المعبد

مكرم نبيل الرفاعي

حملني على الخوض في هذا الموضوع، اسمٌ قرأته في أحد الأيام لإحداهن. اسمها (نارة) جعلني أتساءل عن معنى هذه الكلمة؟ فليس من المعقول أن يطلق أحد ما اسم نارة بمعنى «الجمرة» على ابنته! إذن فالموضوع أبعد من ذلك بكثير إلى أن جاء يوم تلاشت فيه حيرتي حينما كنت أطالع كتاباً اسمه «أسرار الموسيقا» لـ«علي الشوك»، وإذ بي أقع على مطلبي حيث وردت كلمة (نارة) ومذكرها (نارو) بين كلمات اللغة الأكادية، وتعني تلك الأنثى التي كانت ترقص وتغني في المعبد بغرض استرضاء الآلهة، وامتصاص غضبها. وشدّني هذا إلى الغوص في المعابد، التي كانت تقام في الزمن القديم قبل مجيء الأديان السماوية، والشعائر التي كانت تجري فيها، والنشاطات الاجتماعية والدينية بما في ذلك الرقص والغناء، وكل ما من شأنه الفوز برضا الآلهة، إذ كان الاعتقاد بأن الغناء الذي غالباً ما يكون مصحوباً بآلة موسيقية واحدة مثل القيثارة أو الناي من شأنه ترسيخ المواعظ الدينية في قلوب المتعبدين.

واللافت إلى النظر هذا الكَمّ الكبير من المعابد التي كانت منتشرة في مصر وسورية وبلاد الرافدين منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، إضافة إلى ضخامة البنيان، يشرف عليها رؤساء لهم من النفوذ شيء كثير.

في مصر مثلاً كانت معابد الكرنك والأقصر، وأبو سمبل، تمثل للمصريين القدماء شيئاً كثيراً لما تستجلبه من نشاط اقتصادي يتركز في توافر آلاف فرص العمل للحرفيين، والعمال،

والكهنــة. وكانت المعابد تقســم إلى: «معابد جنائزية» خاصــة بالكهنــة لأداء طقوس الجنازة على الفرعون المتوفى وما يصــاحب ذلك من أناشيد دينية وصــلوات، وقد بُنِيَ هذا النوع من المعابد حول الأهرامات، وكان أهمها معبد حتشبسوت، ومعبد الرامسيوم، في حين كانت هناك «المعابد الطقسية» حيث كانت تجري الطقوس اليومية، بوساطة الكاهن الأعظم لتكريس عبادة الآلهة أمثال: رع، وآتون، وآمون، وكان معبد الأقصــر الواقع في مدينة الأقصــر (طيبة سابقاً) يعدُّ أهم تجمع ديني في مصر القديمة في حين عدَّ معبد الكرنك من أهم المعابد الدينية في العالم، وكان اللافت إلى النظر وجود غرفة الولادة الإلهية كتلك التي كانت في معبد الأقصــر، إذ يعــدّ الأطفال المولودون في تلك الغرفة بمنزلــة أولاد الآلهة، مما يفتح أمامهم الطريق إلى الحكم، كما حصــل مع أمنحوتب الثالث ابن الفرعون تحوتمســ الرابع، الذي لم يكن له الحق في حكم مصــر لأنَّ أمه ميتانية (أي من عامة الشــعب)، لذلك لُجِـئَ إلى فكرة الولادة الإلهية لأمنحوتب الثالث على أنه من صــلب الإله (رع)، ومن ثم فُتِحَ الطريق أمامه لحكم مصــر، (كما أوردت ذلك الدكتورة نور جلال أستاذة الآثار المصرية بجامعة عين شمس).

❀ ❀ ❀

أمَّا في بلاد الرافدين التي تشــمل العراق وشــمالي شــرقي، وجنوبي شرقي سورية، فقد اختلفت أشــكال المعابد وفق المراحل التاريخية المتعاقبة من سومرية إلى أكادية إلى بابلية فآشــورية. وكانت المعابد المخصصــة للربة إنانا، ومن بعدها لعشتار هي الأكثر شهرة، وقد انتشــرت المعابد في أور، وإريدو، وأوروك. وفي كتاب «طفولة الإنســان» وصفٌ كاملٌ لشعائر التضحية بزوج الربة التي كانت تجري في بابل (حتى لا ينقل هذا الزوج الأسرار الإلهية للربة إلــى امرأة أخرى)، فحالما يدخل زوج الربة إلى المعبد في مهرجان رأس الســنة كانت تُخلَع ثيابه عنه، وشارة الملك، ثم يُقصُّ شعره، ويُنزَع عنه زناره، بعدها يُدفع إلى الموت شنقاً، لذلك عندما عرضــت الربة عشتار فكرة الزواج على جلجامش، رفضها قائلاً لها: «إنك في النهاية ســتجعلين مصيري مثل مصير عشّــاقك الســابقين». والغريب أن أزواج الربة كانوا يعرفون المصير الذي ينتظرهم، ومع ذلك كانوا يُقبِلون على الزواج بها تماماً مثل ذكر العنكبوت الذي يعرف مصــيره، ومع ذلك يلقي بنفسه في أحضــان أنثاه، وهناك نظرية تقول إن الذي يتزوّج امرأةً جميلةً فاتنةً -حتى في يومنا هذا- سرعان ما يصاب بالكآبة من كثرة المعجبين الذين يحومون حولها، الأمر الذي يسرِّع في وفاته.

والغريب أنه حتى بالنسبة إلى الكهنة الذين يخدمون الربة في المعبد فإن عليهم أن يكونوا مخصيّين حتى لا يفكّروا في إقامة أي علاقة مع الربة.

كما انتقلت عادة الخصي التي كان يمارسها كهنة معبد الربة على أنفسهم إلى ما نسميه اليوم بالختان، وليست لعملية الختان هذه أي علاقة بمزاعم الوقاية الصحية من الأمراض التناسلية. والجدير بالذكر أن المصريين القدماء كانوا يختتون أنفسهم، وتذكر الأساطير المصرية أن إله الشمس (رع) كان أول من ختن نفسه بنفسه، وتورد الدكتورة «سهام عبد السلام» وهي باحثة في الأنثروبولوجيا أنهم كانوا يعتقدون أن اللون الأحمر الذي يرافق الشمس عند المغيب ليس إلا لون الدم الناتج عن ختن الإله (رع) لنفسه. وكان على الكهنة الذين يخدمون في المعابد المصرية أن يكونوا مختونين، ثم انتقلت هذه العادة إلى عامة الشعب، والطريف أن الدكتورة «نوال السعداوي» وهي من المناهضين لعملية الختان بشدة تَذْكُر أن ختان الرجل يُذهِب نحو ربع قوته الجنسية (ساعد الله أهلي)، وفي معابد بلاد فارس قديماً كان أتباع زرادشت (٣٥٠٠ سنة ق.م) يعدّون النار ممثلة لنور الإله وحكمته، لذلك كانوا يبجِّلونها، ويحترمونها، لكنهم لا يعبدونها، كانوا يؤمنون بالحياة بعد الموت، وأن على الأرواح بعد الممات أن تجتاز طريقاً نحو الحياة الأخرى، وهذه الطريق تكون ممهدة وعريضة بالنسبة إلى الأرواح الطيبة، في حين تكون وعرة وحادة وضيقة كحد السيف بالنسبة إلى الأرواح الشريرة. أمّا في «المعابد البوذية»، التي مازالت باقية حتى يومنا هذا في الصين والملايو وتايلاند وكمبوديا فإن على المؤمنين قبل الصلاة أن يغتسلوا بمياه البركة المقدسة الموجودة قرب المعبد، وفي داخل المعبد تجد سجاجيد صغيرة (واحدة لكل مصلي) وهم يسجدون ويركعون، ولكن أكف أيديهم تبقى متلاصقة بعضها ببعض ومرفوعة مقابل وجوههم.

❁ ❁ ❁

وفي سورية كانت المعابد منتشرة بكثرة، وأغلب المعابد كانت مكرسة للإلهَيْن حدد وجوبيتر، ويذكر معجم (ديانات وأساطير العالم) للدكتور «عبد الفتاح إمام»، أن جوبيتر هو كبير الآلهة، في الميثولوجيا الرومانية، وقد عدّه الشعراء أبا الآلهة وكانت عبادته أعظم العبادات مهابة وجلالاً، وكان يوم الخميس من كل أسبوع هو اليوم المكرّس لعبادته، وقد أقيمت له في معظم المدن معابد مخصصة كما في بعلبك اللبنانية وفي منطقة الضمير القريبة من دمشق، ولكن أهمها كان معبد جوبيتر في دمشق، وكان من أهم المعابد في منطقة

الشرق، وقد شيد مكان معبد حدد، وكانت مساحته كبيرة جداً تمتد حتى منطقة العواميد في المسكية والمساحات المجاورة لها، بل إنَّ بقاياه لا تزال موجودة حتى يومنا هذا في المحلات التجاريـــة والمنازل المحيطة بالجامع الأمــوي، وكانت عملية الطواف حول معبد جوبيتر من أهم الطقوس التي تؤدى.



بقايا معبد جوبيتر الدمشقي

ويمكن تلخيص التغييرات التي طرأت على الموقع وفق التواريخ الآتية:

١- معبد الإله حدد، وقد أُنشِئ مطلع الألف الأول قبل الميلاد.

٢- معبد الإله جوبيتر، أُنشِئ في القرن الثالث الميلادي.

٣- كنيسة يوحنا المعمدان أُنشِئت في أواخر القرن الرابع الميلادي.

٤- جامع بني أمية الكبير، بُدِئ بإنشائه عام (٧٠٥م) واستمرت عملية البناء عشر سنوات.

وهناك كثير من التســاؤلات التي تثار بهذا الخصــوص: هل يوحنا المعمدان هو نفســه النبي يحيى؟ وهل فعلاً نُقِلَ رأس يوحنا المعمدان من حمص إلى الكنيســة في دمشــق؟ وهل عملية التقاص (بالتعبير المصرفي) التي جرت حول كنيسة يوحنا المعمدان، والكنائس الأربع المعروفة تمت طوعاً أو قسراً؟

بكل الأحوال الأحداث التاريخية ملأى دائماً بالمتناقضات، ودائماً الزمن يتجاوزها، وقد كانت مســاحة معبد جوبيتر كبيرة جداً وتقدر بســبعة أمثال مساحة الجامع الأموي الحالية، وكان شارع القيمرية، يشكل الطريق المقدس المؤدي إلى المعبد، وكانت القرابين تقدم تحت

إشــراف الكهنة، لإرضــاء الآلهة، ويقال إنّها كانت في بداية الأمر قرابين بشــرية ثم عملت الشــعوب على استبدالها بأضحيات من الحيوانات مثل: الخراف أو الأبقار أو بتقديم الطعام الفاخر مثل: العسل والنبيذ والحليب والزيت وغير ذلك.

وهنــاك معبد آخر لا يقل أهميةً عن معبد جوبيتر الدمشــقي الذي كُشــف عنه في قلعة حلب وهو «معبد حدد» إله الطقس. وكانت مخطوطات إيبلا وماري قد نوهت إلى وجود هذا المعبد في حلب، وعمل عالم الآثار الفرنســي «جورج روترو» (١٩٣٠م) وكذلك البعثة الأثرية الســورية - الألمانية (١٩٩٦-٢٠٠٤م) على الكشــف عن مكان هذا المعبد في القلعة، وتبين أن جــذوره تعود إلى الألف الثالث قبــل الميلاد، ويُعمل على إقامة متحف خاص بمعبد الإله حدد في مكانه الأصلي.

وهناك معبد «عين دارة» قرب عفرين، وقد دُمِّرَ قسم منه في الغارات الجوية التركية على المنطقــة في الأحداث الأخيرة. واللافت إلى النظر أنه كان يتوجب على الداخل إلى المعبد أن يخلع النعل من قدميه، وكانت هذه العملية ترمز إلى أن الزائر هو ضيفُ سلامٍ.



عين دارة- عفرين

❁ ❁ ❁

ولا بد من الإشــارة إلى معبد (بل) في تدمر، كبير الآلهة عند الأكاديين مثل جوبيتر عند الرومان، وزيوس عند اليونان، وبعلشين عند الكنعانيين، وحدد عند الآراميين، وقد دُمِّرَ جزء من هذا المعبد في الأحداث الأخيرة، وكان محاطاً بـ (٣٧٥) عاموداً، طول الواحد (١٨) متراً، وقــد اكتمل بناء هذا المعبــد في العام (٣٢) ميلادية، ومن أهــم الطقوس التي كانت تجري فيه يوم (الحج)، في (٦) نيســان، إذ يقومون بالطواف حول المعبد، وتجري بعد ذلك عملية تقديم القرابين والأضــاحي، وفي الأحداث الأخيرة فجَّرَ تنظيــم داعش أجزاء من معبدَي

(بل) و(بعل شـمين) في تدمر، وهذان المعبدان مدرجان على لوائح اليونسـكو بصفتهما من أهم المعابد التي ما زالت باقية حتى يومنا هذا.

❁ ❁ ❁

وفي السلمية كان هناك «معبد زيوس» وهو كبير الآلهة عند اليونان، وعند مجيء الرومان حـوِّل إلى معبد جوبيتر، وبحلول المسـيحية في أيام قسـطنطين وأمـه هيلانة تحوّل معبد جوبتير إلى أبرشـية مسـيحية، ويذكر فيليب حتي أن أبرشية سلمية كان يتبعها أكثر من سبع وعشرين كنيسة، وفيما بعد حوِّلت الأبرشية إلى مسجد.

ومن المؤسف أن بعض الإجراءات المتخذة في أيامنا هذه تسهم إسهاماً غير مباشر في طمس وتشـويه الأوابد الأثرية فمثلاً إنشـاء مسرح كبير يتسع نحو ثلاثة آلاف شخص ضمن قلعة حلب منع من التوسـع في أعمال الحفر والتنقيب عما يمكن أن يوجد تحت أرضـية هذا المسرح من منحوتات وألواح ولُقى أثرية، وبذلك يمكن أن تضيع كثير من القراءات الأثرية المهمة.

وهناك من يفكر اليوم بإقامة متحف في قلعة دمشـق يمكن أن يسـهم أيضاً في حجب كثير من القراءات الأثرية التي ستدفن تحت أرضية هذا المتحف، وكأن المعنيين بالحفاظ على تراثنا وآثارنا لم يستفيدوا من الأخطاء التي ارتكبت في عملية ترميم الجامع الأموي التي جرت عام (١٩٩٤م)

المراجع

١- مارلين ستون، يوم كان الرب أنثى، منشورات الأهالي
٢- عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي.
٣- طلال عقيلي، الجامع الأموي في دمشق.
٤- سليم حسن، موسوعة مصر القديمة.
٥- غادة إبراهيم، أفضل المعابد المصرية القديمة.
٦- ثناء الرشيدي، محمود قاسم، دراسات في حضارة مصر القديمة.
٧- عبد الله حجار، إضاءات حلبية.
٨- فيصل الصيرفي، علي أبو عساف، الحوليات الأثرية السورية.
٩- كتابات الدكتور يوسف كنجو.

حنّا مينه مبحراً إلى مرفئه البعيد

حسني هلال

قد يتساءل غير باحث ومهتم وقارئ لآراء حنا مينه ورواياته: ألا يشتمل «الكفاح» فيما تشتمله مطرّزاته، من صبر وجلد واعتزاز، من شجاعة ومصابرة ومفاداة وما إليها، على مُددٍ وبرهات ولفتات، تنمّ عن «الفرح» أو أحد أفراد أسرته، حتى يقول -أقصد «مينه»-: (أنا كاتب الكفاح والفرح الإنسانيين)؟



في محاولة لاستقراء الدلالة اللغوية والمعنوية، الظاهرة والمضمّنة للمقولة. يُستشف أن الكاتب الذي عُرف بعنايته ودقته حدّ الكَلَف، في ترجمة مراده: انتقاءً، ونحتاً في الكلمات، لم يغب عنه اشتمال سماء الكفاح على بروق الفرح.

لكن تنوع، أوجه الكفاح، واحتمالية خلوّ بعضها من الفرح، من جهة. وتقديراً للفرح -على قصر قامته وضيق خلقه وسرعة زيارته- وما يمثله وجوده في الحياة من أهمية، من جهة ثانية، هما السببان اللذان سوّغا له ما قال، مخصصاً للفرح مكانةً مستقلة، تجمعه مع الكفاح وتعطفه عليه.

ولعل كاتباً، كان من كان، لا يستحق توصيفه إن لم يكتب في مختلف مَضانّ الحياة، من قيم ومفاهيم وأقانيم. أمّا أن نقصر تصنيفه أو تعريفه، بنسبته إلى بعض تلك الكتابات، فذلك

ما يفتقــر إلى دقةٍ وعدالة وصــوابية في آنٍ معاً. ولاســيما إذا كان الكاتب روائياً مثل «مينه» الــذي أطلقوا عليه ألقاباً عدة: (بلزاك الرواية الســورية، وزوربا الرّوائيين العرب، وحكواتي الساحل السوري، وشيخ المبدعين، وروائي البحر، وروائي الزمن الصعب...إلخ)، فجاء أجمل تلك النعوت وأنصفها وأشملها، ما نعت به نفسه، عندما قال: أنا البحر!

كان «مينه» بما يعتمل في رأسه ونفسه، من دوافع ونوازع الفكر والأدب والفلسفة والجمال، واقعاً وخيالاً، في حلمه ويقظته... في حياته المعيشة وإبداعاته المتنوعة، كان أشبه بصديقه «البحــر» بلا منازع، بــل كان البحر بمن فيه وما فيه، من مخلوقــات وحيوات وحكايات، هو المعادل الطبيعي والقرين لروائي مثل «حنا مينه»!

قامة شامخة

ممّا توافرت عليه أعطاف مؤلف «المصــابيح الزرق» من ســماتٍ وسجايا: سمة الكبرياء، وســجية التواضع، اللتان قد تبدوان أول قراءة، على مسافةٍ من التباعد والتنافر فيما بينهما. المســافة التي سرعان ما تتوارى وتتلاشــى، كلما أعدنا قراءتهما واقترينا أكثر من شخصية حاملهما. وذلك ما يعرفه في «مينه» قارِئوه وناقدوه.

إضــافةً إلى ما أحبه الناس في «حنّا» ممّا حبته به الطبيعة من تواضع وكبرياء، كما أسلفنا، ويجمل بنا التوقف عنده، ذائقته الشــعرية، التي شــكلت في أعمالــه، رافعة تكوينية وتعبيرية ضــافية، أفعمت بيت قصــيد معانيها، وجنّحت بتعابيرها إلى فضاءات سردية ما كانت لتصلها من دونها.

فإذا بصــاحب تلك الذائقة، ليس روائياً شــاعراً في رواياته فحســب، بل عاشقاً للشعر، حافظاً ومنشــداً جميلاً له. حتى إنّه لم يحصل، في حدود اطلاعنا، أن تحدّثنا معه في لقاء، أو كان في جلســة أو زيارة أو مناســبة، ومضــى كلامه من دون أن يعرِّج من خلاله على ذكرِ شاهدٍ لشاعر أو أكثر، مثل:

(بدوي الجبل، ونزار قباني، عمر أبو ريشة، ومحمد الماغوط، وولّادة بنت المستكفي، وابن زيدون، والمعري، والخيام، وناظم حكمت... إلخ).

ولئن كان من الصــعوبة أن نفي راحلنا حقَّه هنا، في اســتعراض ما كان عليه من مناقب وسمات، إنساناً وأديباً. فلا مندوحة عن التنويه بأنه كان أديباً ملتزماً بالصيغة الأشمل بمصلحة الفقراء البائسين والمعذبين في الأرض، الذين ناضل ما وسعت طاقته من أجلهم).

كان مثقفاً عضـوياً، ينفذ بفكره النيّر وتفكيره الديالكتيكي، إلى أمهات التأسـيس لثقافة وطنية، ويستشـف عبر حسـه المرهف وحدسه الصادق، ويشـير وينبّه -حتى آخر قطرة من قلمه، وآخر نبضـة من قلبه- إلى ما يحدق بنا من خطر، إذا لم نتصـدَّ لمراجعة حسـاباتنا ومحاسبة فاسدينا ومفسدينا، وإعادة ترتيب أولوياتنا الثقافية.

عيـون العنـاويـن

كما لكل نبتةٍ في الطبيعة ما يوالفها ويخالفها مع أفراد جنسها، فقد تنوعت كتابة «مينه» وتلوّنت بما اسـتقته من امتداد عروق تجربة كاتبها في أصقاع البر وأعماق البحر، من حرارة عرقه، من فرط السعادة حيناً، وفرط التعاسة غالب الأحيان.

أَوَليس هو القائل:

«مهنة الكاتب ليست سواراً من ذهب، بل هي أقصر طريق إلى التعاسة الكاملة، لا تفهموني خطـأً، الحياة أعطتني، وبسـخاء، يقال إنني أوسـع الكتّاب انتشـاراً، مـع نجيب محفوظ بعد نوبل، ومع نزار قباني وغزليّاته التي أعطته أن يكون عمر بن أبي ربيعة القرن العشرين»؟.

أفرعت نبتة الكتابة لدى صـاحب «الولاّعة» قصصـاً ومسـرحيات وتمثيليات، نصوصاً ومقالات وروايات. منها ما ضـاع ومنها ما ضُيِّع، جراء السفر والملاحقة. وقد حملت كتاباته سيماءها، من سخونة الموضوع وذكاء الأسلوب، اللذين يطلان من عيون عناوينها:

في القصة: «الأبنوسة البيضاء»، و«على الأكياس»، و«ماتبقّى منه»...

وفي المقالة: «كيف حملت القلم»، و«ناظم حكمت: السـجن- المرأة - الحياة»، و«الجسد بين اللذة والألم»...

وفي الرواية «شرف قاطع طريق»، و«نهاية رجل شجاع»، و«المستنقع».

بقايا البقايا

لئن صَوَّر كاتب «بقايا صور»، عبر سيرته الروائية، غير قليل من لقطات ومشاهد، خارجية وداخلية، من فيلم حياته المكللة بالألم والعذاب، فأثرى بمعلوماته قاموس معارفنا، وأمتع بفنّه لهاة ذوائقنا، هامساً في أسماع متلقيه من خلال ما قدّمه:

«هـا أنذا أغادركم، نافضـاً يديَّ من غبـار دنياكم، بعدما أبرأت ذمتي وأرحت ضـميري تجاهكم. إذ أعملت كامل قواي، قلباً وقالباً وروحاً، فكراً وفنّاً وحماقةً، حكمة وعقلاً وجنوناً، من أجل تحرير مرهون عقولكم، وإصلاح معطوب عدالتكم».

تـــرى... أليس جميلاً منا -بصــفتنا متلقّين إيجابيين- ولاســيّما النقّــاد منّا والمهتمين، اعترافٌ بما أتحفنا به الكاتب من فائدة ومتعة، أن نجهد ما أمكننا، في منجم إبداع الراحل. بحثاً وتنقيباً وتمحيصاً في تركته، من «بقايا صور» وأخواتها، وفيما يكمن خلفها، من صروف دهره، ومفازات حياته المخضّبة بالمشكلات...

فـــي رواياتـــه وكتبه التي نافت علـــى (٤٦) كتاباً، وقد شـــغلتها، جُلّها، المرأة موضـــوعاً، ومضموناً، ومســـروداً، وعنواناً: (الأرقش والغجرية، والفم الكرزي، وحين مات النهد، وصراع امرأتين، والبحر والسفينة وهي، وعروس الموجة السوداء، والمرأة ذات الثوب الأسود، وامرأة تجهل أنها إمرأة، وعاهرة ونصــف مجنون). في الوقت الذي لم يجرّب فيه الحب في حياته، كما صرّح غير مرة في قوله: «إن معظم أشياء رواياتي ماتزال في أحشائها».

وفي قوله أيضاً: «لست أخجل أن أصارح قرّائي: إنني أكره نفسي، أكره صورتي في المرآة، وهي واجهة هذه النفس، وأرى أنني جاهل، والنضـــج الذي يلازم الكهولة، لم يزدني إلّا حكمة عوراء، وكان الأفضل هو اندفاع الشباب، على ما فيه من صبوة إلى المجهول...».

أخيراً وليس آخراً، في قوله: «لو خيروني كتابة كلام فوق شـــاهدة قبري، لقلت لهم اكتبوا هذه العبارة (المرأة، والبحر، وظمأ لم يرتوِ)»!

روائي سيّد

ها هو «مينه» مؤسس ورائد الرواية الفنية في سورية، وأحد أبرز القامات الروائية والثقافية في العالم. يقطع شعرة معاوية مع دنياه (يوم ٢٠١٨/٠٨/٢١م) ممتطياً شراعه الأخير، الشراع الذي طالما عذّبه مؤخراً الشكّ في أن يعتليه يوماً...

ها هو ذا يشرّع أبواب رواياته على مصاريعها، تاركاً لساكنيها:

(الطروســـي وماريا، وزكريا وشـــكيبة، ومفيد ولبيبة، وفرح وفروســـيا، وبـــدر وتوليب، وكامل وســـليمى، وجواد وبيرانيك، ودغمش ورئيفة، ومريم الســـودا، وكاترين الحلوة، وأســـبيرو الأعور، وفارســـ، وفيّاض، وزينة، وغيرهنّ وغيرهـــم). تاركاً للجميع الحبل على غاربه، في معارضـــاتهن ومعارضاتهم له، والتحكم بسيرورات حيواتهنّ وحيواتهم.

لقد غادرنا مبدع «الشـــراع والعاصـــفة» على أعتاب المئة من عمره، والخمســـين من رواياته: جسداً ناحلاً، وجُهداً عييّاً، لكنه باقٍ مدى القرون في ثقافة أجيالنا: فكراً نيّراً، وقلماً أخضرَ...

ولئن غيّبت عواصف الأقدار والأعمار خلف لجّتها كاتب البحر الأول، و ريّس روائيينا، فقد احتفظ بحر الإبداع بغير مركب له وشراع، مثل:

«الشمس في يوم غائم، والثلج يأتي من النافذة، وحكاية بحّار، وفوق الجبل وتحت الثلج، والياطر، والدقل، ومأساة ديميتريو، والقطاف، والربيع والخريف، والرجل الذي يكره نفسه، والرحيل عند الغروب، والذئب الأسود»... وغيرها.

كان أديبنا «أبو سليم» حنّا بن سليم مينه ومريانا ميخائيل زكّور، المولود في مدينة «إسكندرونة» من اللواء العربي السوري السليب عام (١٩٢٤م). كان وسيبقى في ذواكر قرّائه وناقديه، على اختلاف أجناسهم، ومعتقداتهم.

شجاعاً حدَّ المبارزة...

رجلاً حدَّ التعصب.

وروائياً حدَّ السيادة...

عتب وعتاب

قد يتساءل غير باحث ومهتم وقارئ، لآراء قائل «لاعتب ولا عتاب» ورواياته:

- هل من عتب على القدر، لأنه أهدانا هذا الـ«حنا» (نصف المجنون)، في الوقت الذي لاتنقصنا فيه الأنصاف على أنواعها؟

أو العتب علينا، نحن أمة (اقرأ)، التي لا تقرأ ولا تقدّر الإبداع، إلى حدّ أنه لم يمشِ وراء جنازة الروائي الراحل، من المشيعين، بعدد ما جاد به يراعه من كتب.

أو أن العتب كل العتب على الراحل نفسه، على الرغم من أنه كثيراً ما كان يردّد في أحاديثه وكتاباته جملته السمحة: (لاعتب ولاعتاب)...

ألكسندر تفاردوفسكي

الشاعر المؤرخ

د. هاشم حمادي



ألكسندر تفاردوفسكي

ليس في هذا العنوان أيّ مبالغة، فقد جاء إبداع هذا الشاعر تأريخاً لمسيرة شعبه على مدى ما يقرب نصف قرن، ومرآة حقيقية تلمُّ بكل جوانب هذه المسيرة، وتعكس الواقع على حقيقته، ببياضه وسواده، بأفراحه وأتراحه، بنجاحاته وإخفاقاته، بدءاً من عملية إشاعة التعاونيات، في الثلاثينيات، وما اقترنت به من سلبيات وإيجابيات، مروراً بالحرب الوطنية العظمى بين عامي (١٩٤١-١٩٤٥م)، وما جرّته على الشعب من ويلات وكوارث، وما فجّرته لدى هذا الشعب من بطولات ومآثر، وانتهاء بتعرية ما عرف باسم عبادة الشخصية، وما ألحقته بالبلاد من فواجع ومحن.

يتحدر ألكسندر تفاردوفسكي (١٩١٠-١٩٧١م) من أسرة فلاحية فقيرة، عمل ربّها حداداً. وفي قريته، في مقاطعة سمولينسك، درس ألكسندر، وشارك في الأعمال الزراعية، وساعد أباه في ورشة الحدادة، لكنه ثابر على الدراسة وتابع تحصيله العلمي، إلى أن تخرج في معهد التربية في موسكو عام (١٩٣٩م).

نَظَمَ الشعر في وقت مبكر، متأثراً بأشعار بوشكين ونيكراسوف، وتلقى التشجيع والتقريظ من الشاعر المعروف ميخائيل إيساكوفسكي.

غلبت على أشعاره المبكرة المحاكاة والتأثر بالشعر الكلاسيكي الروسي، وفي عام (١٩٣١م) صدرت مجموعته الأولى في كتاب مستقل، يحمل عنواناً معبراً «الطريق إلى الاشتراكية»، وبعد أربع سنوات صدر ديوانه الأول[١].

لكن الشاعر لم يحقق الشهرة الواسعة، ويحظَ بالاعتراف الأدبي، إلا بعد صدور ملحمته المعروفة «بلاد مورافيا»، والمكرسة لمسألة إشاعة التعاونيات في البلاد.

وبطل الملحمة الفلاح نيكيتا مورغونوك، يتردد في الانتساب إلى الكلخوز، لأنه يخاف على ملكيته الصغيرة. وبدلاً من ذلك يحلم بالعثور على بلاد مورافيا، وهي بلاد خرافية، سمع بها منذ القديم. حيث كل شيء ملك يديك، تحرث الأرض، حين تريد، وتحصد القمح، حين ترغب فيه، وتقطف الثمار... وبكلمة مختصرة، تقوم بكل شيء حسب رغبتك، لأن كل شيء ملك يمينك.

وهكذا ينطلق مورغونوك للبحث عن هذه البلاد، وكلما ابتعد عن قريته، تقلصت أوهامه، وازداد اقتناعاً أن سعادة الفلاح الحقة إنما تكمن في الكلخوز. لكن هذه القناعة لا تحدث فجأة، بل يتوصَّل إليها، بعد صراع طويل مع الذات. ويصف الشاعر بالتفصيل، وبأسلوب مقنع، كيف يتحرر بطله من أوهامه، من خلال مشاهداته ولقاءاته.

ومن بينها ما شاهده في قرية الجزائر، التي تعيش على هامش الحياة. وعلى الرغم من الفقر المدقع، الذي يعاني منه فلاحوها، فإنهم يتشبثون بأفدنتهم القليلة، ويفضلون حياة العوز على الانتساب إلى الكلخوز. كلما انتقل مورغونوك من قرية إلى أخرى، تقلَّص تصميمه على الاحتفاظ باستقلاله. إلى أن تلاشى هذا التصميم نهائياً، عند وصوله إلى الكلخوز، إذ فوجئ برؤية العمل قائماً على قدم وساق، والجميع يشاركون فيه، بكل همة ونشاط. ومن حولهم الآلات الحديثة.

وبعد لقائه مع رئيس الكلخوز، المدعو فرولوف، ومع عدد من الفلاحين الكلخوزيين، وسماع أحاديثهم عن الجهود الكبيرة، التي بذلوها من أجل بناء هذا الكلخوز، وعن المعاناة، التي مرُّوا بها، إلى أن وقف الكلخوز على قدميه، وأصبح مصدر فخر واعتزاز، بالنسبة إلى كلٍّ منهم، تلاشت كل أوهامه عن السعادة الفلاحية، وأدرك أن هذه السعادة ليست وصفة جاهزة. بل لا بد من النضال الطويل والقاسي من أجل بلوغها، ولا بد من العمل الدؤوب من أجل تحقيقها. وكلما تعددت الأيدي والرؤوس، التي تشارك في هذا العمل، جاءت السعادة أعم وأشمل[٢].

ليس من الصعب أن نلاحظ العلاقة الوثيقة بين هذه الملحمة وملحمة نيقولاي نيكراسوف المعروفة «مَنْ هو السعيد في روسيا؟»، التي تصور هي الأخرى الفلاحين الذين طافوا روسيا من أقصاها إلى أقصاها، بحثاً عن الإنسان السعيد، الذي يعيش في بحبوحة ورخاء، فلم يصادفوا في طريقهم إلا معاناة الشعب وأتراحه.

كما يبدو جلياً في هذه الملحمة تأثر الشاعر بالفلكلور الشعبي الروسي، حيث تتردد نغمات الحكايات الشعبية، والأغاني والأهازيج الروسية، ولاسيّما في وصف العرس الكلخوزي. وهكذا، فمن خلال هذه الملحمة، استطاع الشاعر رسم لوحة حية للحياة الشعبية. ووصف المنعطف الجذري، الذي مر به وطنه في الثلاثينيات، وقد جاء حوارها وسردها بلغة فلاحية طبيعية معبّرة، وأحياناً بليغة. وبوجه عام فهي تعدّ خليطاً موفقاً من واقعية «إتنوغرافية» وفكاهة شعبية وخيال ظريف، وحسرة مستترة[٣].

في سنوات الحرب الوطنية العظمى بين عامي (١٩٤١-١٩٤٥م) كتب تفاردوفسكي ملحمته المشهورة «فاسيلي تيوركين»، التي خلّدت اسمه، وحققت نجاحاً منقطع النظير، ووضعته في مصاف الشعراء البارزين، وتحولت إلى مُؤلَّف كلاسيكي، في غاية الجودة والإتقان، من حيث اللغة والأسلوب والوزن، ومن حيث مضمونها، المستقى من واقع الحياة، بعيداً عن التصنع والرتوش.

والواقع أن تيوركين ولد كما ذكر الشاعر في نهاية عام (١٩٣٩م)، في أثناء الحرب الروسية- الفنلندية، لكن شخصيته كانت آنذاك غير ناضجة، فتيوركين مجرد بطل للقصص والأهجيات، التي نشرها الشاعر في الصحف العسكرية. ومع مرور الأعوام طور الشاعر بطله، إلى أن تحول إلى نمط معمم للجندي الروسي إجمالاً، وفي عام (١٩٤٢م) بدأت بالظهور الفصول المتتابعة للملحمة التي صدرت عام (١٩٤٥م)، تحت عنوان «كتاب عن مقاتل».

الموضوع الرئيس، الذي تتمحور حوله الملحمة، هو الحرب الوطنية العظمى (١٩٤١-١٩٤٥م)، بأحداثها وأهوالها، منذ اندلاعها إلى أن وضعت أوزارها:

كيف زحف العدو من الحدود الغربية

حتى عاصمتنا الغالية،

وكيف اندحر العدو عن عاصمتنا،

حتى الحدود الغربية طاردنا فلوله،

ومن الحدود الغربية

حتى عاصمته

ويلتزم الشاعر بتطور الأحداث، ويرسم صوراً فظيعة للحرب: المخاضة الخطيرة، والمعركة الضارية في المستنقع من أجل إنقاذ القرية، التي أحرقها العدو، والقتال في الظلمة الدامسة، والغارات الجوية على الجنود المتخندقين.

على أن الحرب ليست مجرد فظائع وأهوال، بل إن فيها الحلو والمر، الأبيض والأسود، الفرح والترح، النصر والهزيمة، والجنود لا يقاتلون فحسب، بل يضحكون ويمرحون. على الرغم من تلبد السماء في أكثر من مرة بالغيوم السوداء، فإن الجنود واثقون من أن النصر آتٍ، وهم لا يحاربون من أجل تحقيق المكاسب الفردية، بل يحاربون من أجل الحياة، حياة وطنهم وآبائهم وأمهاتهم وزوجاتهم وأولادهم.

والشاعر لا يضفي على بطله صفات المثالية، بل هو جندي عادي يمكن أن تجده في أيِّ قطعة عسكرية، تطالعنا صورة تيوركين في كل فصول الملحمة الثلاثين. ومن ثمّ فهو يمر بكل المحن والتجارب القاسية، التي مر بها الشعب الروسي في تلك السنوات العصيبة: التطويق، والإصابة بجرح، وعبور المخاضة القاتلة، وفقدان الزملاء، والعذاب في المتشفى، والعودة إلى الجبهة.

صحيح أن تيوركين إنسان عادي جداً، من حيث شكله، فهو ليس بالجميل، ولم يسخ الشاعر في تزويق مظهره، حتى جسمه يبدو عادياً، لا يوحي بالقوة البدنية، لكن الشاعر يركز على القوة الداخلية، على الأعمال والتصرفات، التي تذكرنا بمآثر الأبطال الجبابرة، فهو لا يتورع عن الخوض في مياه النهر الجليدية لتنفيذ المهمة الموكلة إليه. وهو يَكِنُّ حباً لا حدود له لوطنه، ففي خاتمة الفصل، الذي يحمل عنوان «البطل»، يقول تيوركين:

ما أريده يا أخوان ليس الأوسمة

ما أريده يا أخوان ليس الأمجاد

بل إن همي الوحيد

هو وطني الغالي الجريح(٤).

منذ البداية وضع الشاعر نصب عينيه هدف تجسيد ملامح الشخصية الوطنية في بطله، وقد أجاد في ذلك، إذ استطاع أن يقدم لنا الأنموذج المثالي للجندي- المواطن. الذي يتحلّى بكل المناقب والخصال الحميدة: الجرأة، والشجاعة، والإقدام، والقدرة على التحمل، والعقل الراجح، والفطنة، والخبرة النادرة، وحب المرح والفكاهة والأغاني الشعبية. ولا شك أن هذه الروح المرحة أضفت مرحها على المقاتلين من حولها، وخلقت جواً من الحيوية والنشاط. ورفعت الروح المعنوية، وأبعدت عن المقاتلين أفكار القلق والخوف من المجهول.

وعندما يرى أن اليأس يبدأ يدب في نفوس رفاقه، يعلو صوته المتفائل الواثق:

سوف يأتي الوقت،

ونعود أدراجنا،

ونستعيد كل ما خسرناه في الحرب.

وثمة في الملحمة سبعة فصول، هي عبارة عن استطرادات وجدانية، يبرز فيها الشاعر العروة الوثقى، التي تربطه ببطله، فتيوركين هو في مناسبات كثيرة، باعتراف الشاعر، هو الشاعر نفسه، يتحدث باسمه، ويعبّر عن خلجات روحه، ويشاطره آلامه وآماله، وحبه اللامحدود للوطن، في السراء والضراء، وهذا ما يتجلى في خاتمة الملحمة:

أيتها الأرض الأم

إن في المحن أو الانتصارات

ليس ثمة مَنْ هو أجمل منك

وأغلى على قلوبنا.

تعدُّ ملحمة «فاسيلي تيوركين» من أفضل الأعمال الشعرية، التي كتبت عن الحرب الوطنية العظمى، فهي جامعة شاملة، سواء من حيث رصدها للأحداث، خلال أربع سنوات، أم من حيث تصويرها للحرب والسلم، أم من حيث مزجها المتقن بين التراجيدي والكوميدي، بين

الواقع والأصل بالمستقبل. فلا غرابة أنها لا تزال حية ترزق، ولا يزال الإقبال على قراءتها كبيراً، كما كان عليه الأمر إبان صدورها وفي العقود اللاحقة، علماً أن الشاعر لم يأتِ فيها على ذكر ستالين(٥).

في عام (١٩٤٦م)، وبعد أن انتهت الحرب بهزيمة ألمانيا النازية، كتب تفاردوفسكي ملحمة جديدة تحت عنوان «بيت قرب الطريق».

وهذه الملحمة مكرّسة، بدورها، لوصف الويلات والأرزاء، التي جرّتها الحرب على بلاد السوفييت. لكنها تختلف عن الملحمة السابقة في أن الأحداث فيها لا تدور في الجبهة، بل في المؤخرة، وتصور الفاجعة، التي حلت بالبلاد، من خلال تصوير حياة أسرة ريفية عادية، لم ترحمها الحرب، كما لم ترحم أحداً، فأفقرتها، وشتتت شملها، ودمرت بيتها، إنها ملحمة عن النكبة، التي ألمّت بالشعب الروسي كله.

تبدأ الملحمة بوصفٍ شاعريٍّ لحياة الفلاح البسيطة، المفعمة بالنشاط والعمل. فها هو الفلاح أندري منكب، منذ الصباح الباكر، على الحصاد، في هذا الحقل الواسع. وفي البيت القريب تنتظره زوجته وأولاده لتناول طعام الفطور...

كل شيء لدى هذه الأسرة الصغيرة يبدو على ما يرام، لكن نيران الحرب تندلع، ومنذ اليوم الأول يُعبّأ أندري، ويُرسَل إلى الجبهة.

وفي هذا الوقت تزحف القوات النازية باتجاه قريته، وآلاف القرى الأخرى، حاملة معها الخراب والدمار والقتل والإرهاب، وتساق زوجته أنيوتا وأولاده إلى بروسيا الشرقية، وعلى الرغم من كل ما مرَّت به، فإنها لا تفقد الأمل في أن «أباكم لن يلبث أن يأتي، ويعود بنا إلى البيت».

وتنتهي الحرب، ويعود أندري إلى قريته، ويتوجه إلى أسرته، وهو يمني النفس بقرب اللقاء. لكنه يفاجأ بالأرض اليباب، ويروح يتلفت يمنة ويسرة، بحثاً عن بيته وعن أسرته.

وحدها شجرة التفاح العادية

راحت تنظر إليه بحسرة.

أقعى الجندي على حجر

هناك، حيث كانت العتبة.

ومدَّ قدمه المصابة،

ووضع العكاز قربها.

لكن الجندي لا يستسلم، ويبدأ بناء بيت جديد، بالتعاون مع معارفه، والأمل يحدوه في أن تعود أسرته في المستقبل القريب.

تنتهي الملحمة بالمشهد، الذي بدأت به، فها هو أندري، الجندي- الأعرج الآن، ينهض مع الفجر، ويحمل منجله، ثم ينطلق إلى الحقل، يحصد ويحصد، كل ما نما وتراكم خلال فصول الصيف الأربعة الغابرة.

تعدُّ ملحمة «بيت قرب الطريق» شاهداً حياً على أن الحياة أقوى من الموت، وأن العمل والحب أقوى من الحرب والأسر، وبفضلهما تلتئم أكثر الجراح عمقاً وخطراً(٦).

«تيوركين في العالم الجديد»- ذلكم هو عنوان الملحمة الجديدة التي كتبها تفاردوفسكي بين عامي (١٩٥٤ و١٩٦٣م). فبعد النجاح الكبير الذي حققته ملحمة «فاسيلي تيوركين»، وبعد ظهور كثير من القصائد والملاحم، التي حاول أصحابها تقليد هذه الملحمة الخالدة، يقرر الشاعر أن يقتفي آثار بطله القديم، وأن يرافقه إلى العالم الآخر، ويكرس لذلك مؤلفه الجديد، الذي هو نوع من «الحكاية الملحمة».

في هذه الملحمة يغلب الطابع النقدي الساخر لكل المظاهر والممارسات السلبية المخزية، التي سادت في المرحلة الستالينية. وتلك، التي لا تزال تحاول أن تسود في المرحلة الراهنة. وفي العالم الآخر يشعر تيوركين بالضجر والملل، وبالحنين يشده إلى وطنه الأم، ليسهم في بنائه(٧).

على مدى عشر سنوات (١٩٥٠-١٩٦٠م) ظل الشاعر منكباً على ملحمته الجديدة «جنات على مدّ النظر» التي حصلت عام (١٩٦١م) على جائزة لينين.

تعدُّ هذه الملحمة واحدة من الأعمال الإبداعية، التي كرسها الشاعر لتصوير حياة وطنه في المرحلة التي أعقبت الحرب. ويرى كثيرٌ من النقاد أن هذا المؤلف لا يمكن أن يسمى بالملحمة، فهو خالٍ من البطل ومن الموضوع، بل هو مجرد فصول مستقلة لا يجمع بينها إلا الزمن (الزمن المعاصر)، والمكان (الطريق)، والشاعر، الذي يروي انطباعاته وذكرياته، ويتحدث عن تأملاته. والواقع أن تفاردوفسكي نفسه لم يسبق له أن صنَّف «فاسيلي تيوركين» و«جنات على مدّ النظر» في خانة الملحمة، بل عدَّ الأولى مجرد كتاب، أما الثانية فعدّها يوميات مسافر.

في «هذه الملحمة» يسخر الشاعر من القوالب الأدبية الجاهزة، ويكتب عملاً متميزاً، خالياً من الموضوع ذي النهاية المعروفة سلفاً. وليس فيه من الأبطال إلا القارئ والشاعر. ومع ذلك فهو لا يفتقر إلى السلاسة والعمق، وقد جاءت صور الحياة المرسومة في الملحمة، والاستطرادات الوجدانية والتأملات، مكرّسة للكشف عن الملامح الجوهرية للزمن المعاصر، واستقراء المستقبل، ومن أجل تحديد مكانة الشاعر في الحياة العامة، ودوره في النضال من أجل غدٍ أفضل، مما يضفي على الملحمة نوعاً من الوحدة والترابط الوثيق بين فصولها.

في هذه الملحمة يقوم الشاعر برحلتين، رحلة في المكان، وأخرى في الزمان. الأولى من موسكو إلى المحيط الهادئ. والثانية إلى عدة عقود خلت من تاريخ بلاده. حيث يزور كثيراً من الأقاليم والمناطق في بلاده الشاسعة، وكلما وصل إلى إقليم، استعرض ماضيه، واطلع على حاضره، وتكشّف له مستقبله الواعد. فهذه سيبيريا كانت، حتى الماضي القريب، منطقة شبه مهجورة، ومنفى لكثيرين، أما الآن فعلى مد النظر تطالعك الأضواء الكهربائية التي تذكرك بدرب التبانه.

وفي الملحمة تتعاقب المشاهدات والذكريات، وتتشابك الصور الواقعية، المستقاة من حياة البلاد، مع الاستطرادات الوجدانية، وبكل سهولة وسلاسة ينتقل الشاعر من الحديث عن الشعر إلى أدب المقالة، ومن السرد إلى الشعر، ومن الحماسة إلى السخرية والفكاهة.

ولا بد من الإشارة هنا، إشارةً خاصة، إلى أحد فصول الملحمة، الذي يحمل عنوان «لقد حدث الأمر على هذا النحو»، والذي تناول فيه الشاعر عبادة الشخصية، هذا الموضوع، الذي أصبح دارجاً في النصف الثاني من الخمسينيات، التي عرفت باسم «مرحلة الدفء».

مما لا شك فيه أن الشاعر لم يستطع في هذا الفصل أن يحيط بكل جوانب المرحلة الستالينية. وما جرَّته على الشعب من مآسٍ وإرهاب، كما فعل سولجينيتسين في «جناح السرطان»، و«أرخبيل غولاغ» وأناتولي ريباكوف في «أولاد أربات». وهذا الفصل نوع من الاعتراف والتأملات الوجدانية.

وتماشياً مع الحقيقة التاريخية يتحدث الشاعر بكل فخر واعتزاز عن الإنجازات، التي حققها الشعب في عملية البناء والتحرير في الثلاثينيات والأربعينيات، ويتذكر، في الوقت نفسه، بكل مرارة تلك الظواهر السلبية الهدامة، التي اقترنت بعبادة الشخصية، وإساءة

استخدام السلطة، ليس بحق فرد، أو مجموعة أفراد فحسب، بل بحق شعوب بكاملها، كما فعل بتتار القرم، أو بصديق الشاعر نفسه، وزميل الطفولة. وعن المصير التراجيدي لهذا الصديق، يتحدث الشاعر في فصل آخر، يحمل عنوان «صديق الطفولة»، الذي التقاه بعد سبعة عشر عاماً، أمضاها المسكين في معسكرات الاعتقال، على الرغم من وطنيته ونزاهته، لكن آلة القمع الستالينية كانت تطحن الجميع[٨].

ولموضوع الإرهاب الستاليني وضحاياه كرّس الشاعر، فيما بعد، ملحمته الأخيرة، «بحق الذاكرة»، التي كتبها في المدّة ما بين (١٩٦٦ و١٩٦٩م). لكنها لم تنشر إلا في نهاية الثمانينيات.

في هذه الملحمة يشن الشاعر حملة شعواء على المحاولات الرامية لطمس الأحداث، وقمع الذاكرة، والترويج لنسيان مرحلة الإرهاب الستاليني. هذه المحاولات، التي راحت تطفو على السطح في النصف الثاني من العقد السادس، أي المرحلة، التي كتبت فيها الملحمة، فجاءت كصوت النفير، القادر على إيقاظ الجميع، وتنشيط ذاكرتهم.

في البداية يتحدث الشاعر عن أبوين اثنين. أبوه، الريفي الكادح، الذي «أمضى سنوات حياته منحنياً فوق الأرض»، وعن أب آخر، هو ستالين، أبو الشعب كله، الذي أمضى سنوات حياته منحنياً فوق قوائم ضحاياه، ولا يلبث الأب الأول الكادح، أن يقع في عداد ضحايا الأب الثاني- أبي الأمة، وينفى من دياره، بعد أن أُلصقت به تهمة «عدو الشعب»، الجاهزة لأن تلصق بكل من تسوّل له نفسه أن يشقّ عصا الطاعة.

وستالين في هذه الملحمة ليس منزوياً خلف أسوار الكرملين الشاهقة، بل نراه يطوف القرى والدساكر، ويتدخل في كل صغيرة وكبيرة، بحثاً عن ضحاياه. إنه شبيه بغول كوبرين. وبالعفريت آكل لحوم البشر، الذي لا يتورع حتى عن التهام أولاده.

أخيراً، فإن الشاعر لا يفضح ممارسات ستالين وحده، بل يحذر من عودة الاستبداد والطغيان، بشتى أشكالهما، ويهيب ببني وطنه أن يأخذوا من التاريخ عبرة، وألّا ينسوا أبداً أحداث الماضي القريب: نشر التعاونيات، وتهجير الشعوب والأقوام، وعمليات الإعدام والنفي، والتصفيات الجسدية[٩].

الهوامش

(١)- ديمنتيف وآخرون، الأدب الروسي، السوفييتي. موسكو، ١٩٦٤، ص٣١٨.

(٢)- المصدر السابق، ٣١٩-٣٢١.

(٣)- تاريخ الأدب الروسي ،تحرير: تشارلز موزر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١، ص٥٨٠-٥٨١.

(٤)- ي. روغوفير، الأدب الروسي في القرن العشرين، سانت بطرسبورغ، موسكو، ٢٠٠٨، ص٣٧٠- ٣٧٣.

(٥)- الأدب الروسي، السوفييتي، مصدر سابق، ص٣٢٢-٣٢٥.

(٦)- الأدب الروسي، السوفييتي، مصدر سابق، ص٣٢٧-٣٢٨.

(٧)- الأدب الروسي، السوفييتي، مصدر سابق، ص٣٣٦-٣٣٨.

(٨)- الأدب الروسي، السوفييتي، مصدر سابق، ص٣٢٩-٣٣٢.

(٩)- الأدب الروسي في القرن العشرين، ص ٣٧٤-٣٧٥.

الـــرأي . . .

كيف نفكّ شيفرة النص

إسماعيل مرهج

إذا أردنا معرفة إشـــكالية النّص وتمفصـــلاته الحيوية، وقدرته علـــى إعطاء المعنى والدلالة ولاسيّما النص الشعري، ولكي نتجنب الانزلاقات التي تَحدُث بين النص والمتلقي، وحتّى لا نصل إلى مرحلة لا نستطيع ردمها في التوجه الثقافي الحقيقي، فإن علينا:

أولاً: أن نُعيد حساباتنا عن طريق كشفٍ نقدي حقيقي نفرّق فيه بين المثقف النخبوي والمتلقي العادي.

ثانياً: إنّ النقد أساس المعرفة الثقافية وليس مجرد تخيّل أو تصور.

ثالثاً: إنّ ما نراه على صـــفحات التواصـــل الاجتماعي لا يعدو أنه مدحٌ شخصـــيٌّ من خلال رأي شخصي بعيدٍ كلّ البعد عن المبدأ الإدراكي الثقافي.

رابعاً: علينا الاطلاع على النظريات التي تُعنى بإشكالية النص ومفهومه وكيفية قراءته والوقوف الحرّ والموضـــوعي على اختلافاتها وتوافقاتها، وذلك حتى لا نقع في التســـطح المعرفي.

باب الرأي، هنا، منبر يعبّر فيه الكتّاب عن آرائهم، ولا يعبّر بالضرورة عن موقف المجلة أو إدارتها.

خامساً: إنّ النقد بحدّ ذاته نصّ يسعى لفك شيفرة النص الأدبي من شعر وقصة ورواية... وغيرها. نصٌّ يهيئ للقارئ سبل القبض على مفاصل النص في المشهد، وفي السياق اللغوي، وفي العنصر التوظيفي -للاستعارة وغيرها من ألوان البديع، والنظر بدقة إلى الانزياح التكويني داخل النص.

سادساً: إنَّ بعض النظريات النقدية الوافدة إلى أدبنا العربي على عظمة قيمتها وغناها المعرفي، فإنّ العاملين فيها قد غرقوا بزحمة المصطلحات التي جعلت من القارئ عدّاءً يجري وراء فهم وفك شيفرة المصطلح، بدلاً من التجوال في الحقل المعرفي الذي يقدمه النص النقدي.

سابعاً: إعادة صياغة النقد، أعني العناصر النقدية، صياغةً تجعل القارئ مدركاً إلى حدّ ما الأدوات النقدية التي تحدد الدلالات المعنوية والإيحائية الراسمة للمعنى.

ثامناً: إنّ العلامات الموجودة في النص تقوم على أنَّ اللغة منظومة يرتبط بعضها ببعض في انسجام كامل وتام، تتغلغل أدوات الناقد بالكشف عن الفكرة التكوينية لهذا البعد اللغوي المتطابق أو المتنافر مع الإحساس المحمول على أهمية اللفظ وحروفه.

ومن هنا جاء القول النقدي المعاصر: «إنّ القصيدة هي محاولة لتخطّي اللغة إلى أبعاد أخرى في الحياة...».

إنّ الآراء السلفية حول الشعر المعاصر لم تعدْ دقيقةً ولا مفيدةً في تصوير هيئة الفن الآخذة في التغيّر السريع. فالمنظور الأكاديمي التقليدي يرى الشعر سلسلة من النصوص الموضوعية في إطارها الزمني والتاريخي.

لكنّها في التقييم النقدي المتسارع في التغيير جامدةٌ تماماً. ولعلنا نستطيع تشبيه المقاربات النقدية بين القديم والحديث، بسائق السيارة، الذي لا يستطيع الاستدارة فجأةً، كما لا يستطيع الناقد إبصار الخصائص الأكثر إبداعاً وابتكاراً في الشعر المعاصر من خلال فرضيات أو أدوات تضع كلّ النصوص تحت مجهرٍ ذي عين واحدةٍ لا ترى النص إلّا أفقياً أو عمودياً. وهذا ليس بذي قيمةٍ في المعيار النقدي.

وحين مناقشة الشعر لا بدّ من القول: إنّ أفكاراً وأدوات قدّمت في الماضي رؤىً ومعاييرَ عظيمةً لإضاءة النص الشعري، ولكنّها الآن باتت عتيقة.

حان الوقت لطرح أسئلةٍ مختلفةٍ تتيح للقارئ استيعاب بعض التغيرات ذات المغزى أو الجوهرية في الأساس الذي تقوم عليه حركةُ الحداثة الشعريّة العربية منذ أربعينيات القرن العشرين.

ولنقف ونحن في هذه العجالة عند سؤال واحدٍ، على أن تكون لنا وقفات مطولة عند كثيرٍ من الأسئلة. ألا وهو:

ما الشيء غير المنتظر وكان له أعظم التأثير في الشعر والحركة النقدية معاً، خلال أكثر من نصف قرن؟

إنّها «الشكلانية» التي خلقت انقساماً حاداً بين النقاد، والمشتغلين في الأدب وحقوله. فثقافةُ الموزون سلطةٌ اكتسبت قداستها على مرّ السنين، وعباءةٌ مَنْ ارتدى غيرها فهو مارقٌ من نبوة الأدبِ ومرتدٌّ على وحيه.

ومن ثمَّ لم يستطع جمهور المتلقّين إلّا ما ندر الخروج عنها وعن مفاهيمها وعناصرها الخطابية واللغوية. وقد نَحَتَ النقاد لها أدوات، فصّلوها تفصيلاً، على مقاسات كل النصوص.

وقلّةٌ منهم مَنْ التفت إلى الانبثاق الجديّ، الذي انطوت تحته أشكال جديدة لعلّ آخرها قصيدة النثر، التي هي اليوم نمط أدائي، يزعم أكثر النقاد أنّها أكثر قدرة على التعبير عن معطيات الحياة ومتغيراتها السريعة.

وقد فات بعضهم -أعني النقاد- أن الخروج غير العادي بين التجديد والنزعة النقدية في بنية العمل نفسه وفي طرائق أدائه وتناقله واستيعابه، قد كشف عن تبدلات عميقةٍ وفاعلة تفصح عن حال الشعر خاصّةً، وبقيّة الأجناس الأدبية عامّةً، وأن هذه التبدلات إذا توازت مع المناهج النقدية لا بدّ أن تضيء النص أكثر وأكثر.

❀ ❀ ❀

نصوص على الهامش ...

تعالي ...

أنا انتخبتكِ أغنيةً...
بعثرتُ ألحانها...
على الدروب...
وسط الضجيج...
في هذا العراء...
وفي كل عراء
تعالي
قبلَ اهتراء الأيام
قبلَ ارتفاع السياج
قبل الغروب...
تعالي...
فإني رأيت العشب
ينمو في الشتاء
ويطيب للعشاق فيه الخلاء...

الصباح

أخضرٌ... هذا الصباح...
ينهض رافعاً ذراعيه...
يصغي لدفء الشمس
تعلو
حاملةً... حُزنَ الورود
وبعضَ أشرعةِ الحقول الحزينة
أخضر هذا الصباح
وأنتَ ترى...
أجنحة الطير...
تصفق
تعزف... مواويل العشق
فوق المروج العتيقة

اللقاء

قصيرٌ لقاؤنا
كان شعرها ينساب منسدلاً
يروي حكاية عُمرٍ
تفلّت
زمنٍ... تهاوى
دهسته شاحنة الأيام...
سال العطر... دماً...
مضت
ومضيتُ...
واحترقت على الدرب الخطا...
ومالت تحت أعناق النخيل القلوب

خاتمة

هي ذي الخاتمة

عند صفاء الليل
أتدفأ / وَهْجَ الحكايا/
ومضَ الحنين
وذكرياتِ عشقٍ
تسابق ذاكرتي... نحو الهروب
فأسبَقُها
ألملمُ ظلّها الباقي...
وأفرغُ كأساً بعد كأس
ثم أنحني...
يُتَعْتِعُني الحبّ
أفتح أستار السماء...
لأنجم
أعانقُها... وتعانقني
لأنسجَ منها...
أهلاً...
ورفقة درب
وتاريخاً
طافحاً
من كؤوس
واشتهاء...

حنين

أنا ساقية من قُبل
بيني وبين شفتيك
مجرىً من حنين
وبعضُ أغصان زيزفونةٍ
ترفو...
ثقوب اللقاء
حين توجعنا
شمس الظهيرة

حجر

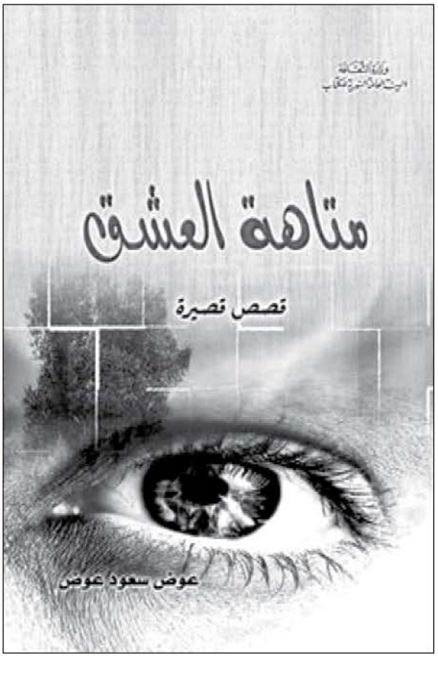
الحجر يرسو... بعيداً
هناك في أسفل القاع
لا تكن حجراً
الحدود المفتوحة...
تكبر...
تتسع...
حافّاتها بيضاء... كالشَّرِّ
أيّها القلب
لا تكن حجراً
لا... لا تكن...

❁ ❁ ❁

البناء الفني في «متاهة العشق»

عوض الأحمد

«متاهة العشق» مجموعة قصص قصيرة من منشــورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق (٢٠١٩م).



للقاص والروائي عوض سـعود عوض، تضـم المجموعة باقة من القصـص. ســت وعشـرون قصــة. ويمثل عنوان المجموعة فاتحة النصوص فالعشق هو المحور الرئيس في أغلب القصص.

أمَّا عناوين القصـــص فجاءت واضحة الدلالة والإيحاء على مضــمون القصـــة، وترتبط ارتباطاً مباشــراً وجاذباً للمتلقي بما يحملــه العنوان من عنصــر التشويق والموضــوعية، والتركيز والنزوع نحو اللغة الشعرية. ومن عناوين القصص المؤلفة مــن كلمتين: (فضـــاءات البوح، وأنين القصـــائد، وخريف الأسفار، وثرثرة الأطلال، وامرأة النرجس، وخصـــوبة العبرات، ووليمة الصـــدى، وســـفر بلا تذكار، وفوضى الرعد، ومتاهة العشق).

ومن العناوين التي جاءت بثلاث كلمات: (حبر لنرجس القلب، وذاكرة تتوارى في سحابة، ودروب لنوافذ مشرّعة، وخريف الوجد على الورق، وكلمات تحاصر الأحزان، ومسافات لمرايا الروح، وشمس يراوغها السحاب، وابتهالات لبوح الشوارع). إضافة إلى عتبة العنوان فهناك عتبة فاتحة القصص يقول فيها:

«طلبت إليه أن يأخذها إلى مكان فيه فيء وماء

قال لها: أنت الفيء والماء....

- أأنا كلُّ ذلك؟

- بلى أنت كلُّ ذلك، أنت تعطرين المكان وتنشرين الفرح والأمان، ألست الأم التي تهب بلا ثمن؟!».

أما لوحة غلاف المجموعة فهي لوحة عادية تملأ الغلاف كله، من تصميم عبد الله القصير. ركّز فيها الفنان على حاسة الرؤية (العين) في النصف الأسفل من الغلاف، والغلاف جمع بين اللون الأبيض واللون الأسود.

كما نلحظ التوثيق الزماني، فقصص المجموعة تحمل تاريخ كتابتها، وهذا ما يكشف عن مراحل التطور في مفهوم القص عند الكاتب. وفي أغلب القصص لا يدل تاريخ الكتابة على ارتباط القصة بالمرحلة التي كُتِبت بها، فهي قد لا تعكس طبيعة المرحلة، ولا روح العصر، ما عدا عدّه قصصاً تدل على روح العزة والإباء والتصدي والمقاومة والبطولة وعدم الاستسلام للإرهابيين الذين ينشرون الخراب والدمار والخوف والجهل بين المواطنين الآمنين. ومن هذه القصص قصة «غابة لدروب مفقودة» وهي قصة وطنية وإنسانية تمثل قصة المقاتل الذي عاد إلى أسرته.

«يا إلهي ما هذا، أيمكن أن يكون الدمار قد وصل إلى هنا. ترى ماذا حصل معهم، هل اجتاحهم المسلحون، أم قبضوا عليهم وأعدموهم، قال السائق: (لا أحد يسكن هنا يا أخي، المنطقة التي نحن فيها، والمنطقة التي تليها خراب).

- أين زوجتي وأطفالي وأهلي وجيراني وأهل الحي؟

نزلت من السيارة مترنحاً، وأنا أعاين ركام بيتي، السائق يراقب حالتي، ويبدو أكثر حذراً، احتضنني عندما تهاويت، جرني إلى السيارة، وتوجه إلى أقرب طبيب»، ص٤٣.

وكذلك قصة «خصوبة العبرات» وهي قصة الزوجة إيناس وزوجها وطفلها حسين، عندما تعود إلى منزلها ولا تتحمل العيش في دمشق تعود لتبحث عن زوجها المحاصر.

«أما زوجها ومعه ثلاثة من زملائه ينتظرون قدومها على الطرف الآخر، زحفت حتى كادت أن تتجاوز حاجز الإرهابيين، ركض حسين نحو أبيه، رشقات من الرصاص أردته أرضاً، اشتبك أبو حسين وزملاؤه مع عناصر القتل.

قال الأب: سيظل حسين معنا هذه الليلة، وغداً ندفنه وندفن ضعفنا.

وفي اليوم الثاني رفض عم إيناس أن يتركهما، إذ قرر أن يبقى إلى جانب المقاتلين»، (ص:٨١).

وقصة «خريف الوجد على الورق»، قصة الزوجة نرجس التي أحبت زوجها وبيتها، فقد أضاعت جميع ما تملكه إذ دمّرت الحرب منزلها، وما فيه من أثاث وذكريات وفقدت أعصابها وغُمي عليها وأجهضت.

«الإنسان لا يحيا بلا بيت، بلا مكان يأويه... المكان ليس جدراناً فقط. بل هو الوطن، الروح التي لا ترتوي بعيداً عن الجسد، خسارتهما كبيرة ومريرة، أين البيت وأيها الأثاث؟ ومن يسدد أقساط القرض العقاري؟»، (ص:٩٩).

وما نلحظه من مجموعة الكاتب عوض سعود عوض وفي مقدمة كل قصة حضور الاستهلال، والاستهلال نص صغير يلي العنوان، ويسبق نص القصة، ويقع خارجها، وهو مدخل إليها، والاستهلال حالة إبداعية، غير الحالة الإبداعية التي أنتجت النص، وفي الحالتين فإن المؤلف لم يختر، أو لم يكتبه إلا ليقيم علاقة ما مع القصة، أو لغرض ما في نفسه، أو ليوصل رسالة إلى المتلقي تدعم رسالة القصة، أو توضحها أو تثير ذهن المتلقي وتنبهه. وقد يكون الاستهلال مدخلاً فكرياً، وبنية جمالية- انفعالية تفرض على المتلقي فهماً محدداً للقصة.

وفي قصة «فضاءات البوح» جاء الاستهلال مكثفاً وقصيراً، وكاشفاً لمضمون القصة، جاء بعد العنوان مباشرة: «ما نفع حياتي ومستقبلي إذا كانا لغير الحبيب؟».

والاستهلال متعلق بشخصية مصطفى إذ أوقفته وسط الشارع الفتاة ياسمين وقالت له بكلمات مشحونة بالعاطفة: «أين كنت، ولماذا لم تبحث عني؟ الله يحبني، جمعني بك دون موعد، كم هي الحياة رائعة» ويغرق مصطفى في حب ياسمين التي تعطّر أيامه، وتملؤها ثراء، وتطلب منه أن يطلبها ويقول لها: «أنا أُحبُّك، وسأدفع حياتي لأجلك إلا أن عليك أن تقرئي اسمي جيداً من بطاقة الهوية، ثم تقرري».

«اصفرّ وجهها وتغيرت ملامحها، رمتها بعصبية، وخرجت مسرعة، أوقفت سيارة واستقلتها دون أن تقول حرفاً، هربت منه وهو الذي اشتاق لرؤيتها وسماع صوتها، والحياة معها».

وقد يأتي الاستهلال ليكشف سلوك وأخلاق وخبرة الشخصية في التعامل مع الطرف الآخر كما في قصة «امرأة النرجس».

والراقصة (نارا) التي أُجبرت على الزواج برجلٍ أكبر من أبيها، أول شيء علّمها فن الرقص من خلال مدربة الرقص حتى أجادت هذا الفن وبدأت ترقص لزوجها ولكن الزوج غدر بها عندما تركها لصديقه، وهنا انفصلت (نارا) عنه، وأصبحت تعمل في الملاهي ولكنها تعرفت إلى شخص لم يحسن التصرف معها، ولم يعرف كيف يحبها «عرضت عليّ الارتباط... عليَّ أن أبلغها قراري، أمامي امرأة باذخة الجمال والعطاء،... أتملى ذاتي، وأتهجى الكلمات، أتلكأ، أغصّ ببعض الحروف والمفردات.

بعيداً عني بدأت بارتداء ثيابها وتغطية عريها، تحدق بي وتتملاني.

وهي تهدر بكلمات لم أفهم قصدها، لم أتحرك من مكاني. نظرت إليّ وصرخت في وجهي تطالبني أن أخرج»، (ص: ٧٣).

وهذا ما أشار إليه الاستهلال في بداية القصة: «الحرمان هو ألا يعرف الإنسان الحبَّ، أو لا يعرف كيف يحب». وجاء الاستهلال ليلخص فكرة القصة، ويحدد أفقها.

اعتمد الكاتب في بناء قصصه على عنصري الحدث والشخصية، ويعتمد أحياناً أسلوب التحليل فيعرض الدوافع التي تحرك الشخصية، كما في قصة «وليمة الصدى». وتقول الراقصة (مرمر): «فرضت عليَّ أن أصحبك إلى بيتي وأحدثك عن حبي السابق، عن الشخص الذي وثقت به، وعندما حصل على ما يريد أخذ يعيرني، نسي أن المرأة إذا أحبت تمنح بسخاء، ماذا أفعل مع من شردني وقلب حياتي واتهمني؟ كنت قد طردته من حياتي، والتجأت متسولة إلى الملهى»، (ص: ٨٦).

والشخصية في هذه القصة تتدخل في المسرود فهي تعاني من وقع الأفعال، والأدوار التي تقوم بها إرادية أو لا إرادية من خلال المسرود، وتظهر العلاقات القائمة بين الشخصيات المكونة للنص القصصي، وتتحدد الشخصية من خلالها في مقابل شخصيات أخرى قريبة أو متوازية معها أو متناقضة.

كما اهتم الكاتب بعنصر التركيز في أغلب قصصه التي تدور حول حادثة أو شخصية أو عاطفة مفردة أو مجموعة من العواطف يثيرها موقف مفرد، ولذا فالقصص لا تزدحم

بالأحداث والشخصيات والمواقف. كل هذا من سمات القصة القصيرة، ويأتي تصور السارد للقصة من إدراك خاص به يفرضه على القارئ.

أمَّا السرد ذو التركيز الداخلي فكان من خلال معرفة السارد المساوية لمعرفة الشخصية.

وأمَّا التركيز الخارجي فاكتفى بوصف سلوك الشخصية من الخارج.

ويقوم الســارد بتقديــم الأحداث عبر رواية الأحداث أو بتعليقــات أو بتحليلات مترافقة أو بالعرض المرئي من مشاهد وحوارات تجري تحت أنظار القارئ كما في قصة «متاهة العشق».

«حنان لغز، جسد منتفض يتخلص من بقايا القهر، نظراتها وحركاتها أمواج متقلبة. ذات مرة وجدها غسان تبكي بحرقة وألم، وعندما سألها عن السبب، نشفت دموعها ولم تقل شيئاً، استغرب موقفها، هل يمكن أن ينطفئ لهيبًا الحبُّ والحرب بهذه السرعة؟

كل ما يهم غســان أن يبقيها كوكبة من الحســن، وألا تلتفت إلى ما يحصــل خارج بيتها»، (ص: ١٥٨).

كما نلحظ الإدهاش في قصــص المجموعة وهو إحداث صــدمةٍ إعجــابٍ أو نفور لدى الشخصــية، وخلق حالة غير منتظرة لدى المتلقي كما أن إثارة التســاؤل تشكل عنصراً مهماً من عناصر الإدهاش.

فنرى كيف أن شخصــية نرجس في قصــة «خريــف الوجد على الــورق» تندهش لرؤية الخراب والدمار في منزلها، وفقدان كل شيء من متاعها وذكرياتها وأحلامها.

«بعد جهد يوم كامل استطاعا أن يدخلا إلى شقتهما، شاهدا سقفاً قد هوى، لا تسنده سوى عضادتين في غرفة النوم، سمحت لهما بالانحناء والعبور والمعاينة... احترقت المكتبة، دموع خرساء لا تذرفها العين، بل تستقر في القلب، خزانتها بلا محتويات، بحثت عن فستان زواجها فلم تجد ســوى السحاب النحاسي، ذكريات أبت أن تفارقها، وها هي ذي تدلق مستقبلها على أرضية غرفتها، فيحترق كما احترق بيتها»، (ص: ٩٩).

وفي مواضع كثيرة من القصص يجعل المؤلف بعض الشخصيات تعرف الموقف بلسانها، فتتحدث عن الموقف الذي عاشــته، مما يتيح التنوع في الضــمائر، من غائب إلى متكلم، بل إلى مخاطب، وهو ما يغني السرد، وينفي عنه الرتابة، ولا ينسى المؤلف الحوار، وبه يختصر الزمان ويتسرّع الحدث، ويعبر عن الشخصيات، ويمنح الموقف بعداً واقعياً، بل يمنحه الحركة

والحياة، وبذلك تصور القصص بأسلوب سرديّ ممتع، تتوافر فيه معظم خصائص السرد من إدهاش وتشويق وتقديم وتأخير وتنوع في الضمائر.

«ذات صباح وأنا في طريقي إلى الجامعة، رأيت قمراً يلتف بغمامة، سحابتها هزمت بروقي.. عرفت البناية التي تسكن فيها، تابعت سيري خلفها، عرفت شقتها، ودون أي شعور بالمسؤولية كبست الجرس، فتحت الباب والغضب على محياها قالت: إياك أن تأتي، لا أريد لأحد أن يراك تقرع بابي إن كنت حريصاً عليّ. أنا امرأة ما زالت الأحزان لم تغادرها»، (ص: ٢٣).

ولما كانت القصة سرداً يتناول الحوادث والأشخاص من وجوه شتى، وتستمد موضوعها من الخيال، فتعرض أمامنا صوراً من وحيه وتضاف إليها عناصر واقعية مما علق في ذهن القاص فيندمج عنصر الخيال بعنصر الحقيقة ويبدو الكل وكأنه في عالم الواقع الراهن، ومن هنا يوظف القاص اللغة الشعرية في معظم قصصه في وصف الشخصية ولا سيما شخصية الأنثى، فاللغة الشعرية الجميلة والدالة والموحية تخلق التشويق والمتعة الفنية ووحدة الانفعال أو الشعور، وتساعد القارئ على تذوق الجمال الفني لهذه النصوص من خلال دقة الوصف وتصوير الأشخاص تصويراً حياً، وعرض الحوادث عرضاً ممتعاً، فيشعر القارئ أن هذه القصة الخيالية أو المحتملة حادثة لا محالة، وتظهر خصوصية اللغة والاقتصاد في الاستهلال والقفلة، مروراً بالانزياح، والمفارقة والتناص والبناء المحكم والإيقاع القصصي.

«مرمر اسم على مسمى يتلألأ جسدها بحركاته وتمايله وجنونه، تفيض مرحاً، تمنح ابتسامتها لمن تراه يستحقها، رشاقتها تملأ المكان غبطة وأنساً، أنفاسها رحيق، ترتدي ما يشف عن إطلالة مهيبة، وجسد ضاحك كالربيع، ترقص والفرح يغرد في أصابعها، وشعرها، وحنجرتها، توصلها حركاتها والتصفيق إلى جنون الرقص والتعري من بعض ثيابها، فتتكاثف النجوم داخل الصالة»، (ص: ٨٤).

نلمس في مجموعة «متاهة العشق» ولا سيما في بعض القصص التجديد الشكلي وبعض التجديد في المضمون، أما على صعيد الموضوع فلم يكن التغيير كبيراً إذ إن جملة القضايا الأساسية لا تزال قائمة وتشغل عقل الإنسان العربي، منها التخلف والجهل والمرض والاستلاب والغربة والعادات والتقاليد المعيقة لتطور المجتمع في الحب والزواج والعلاقات الاجتماعية.

أمّا التجديد الشكلي فنجده في القصة التي تحمل عنوان «شمس يراوغها السحاب»، فقد وظف الكاتب فكرة الرحلة في نسج قصته وقَسّم القصة إلى عدّة رحلات ابتدأ بالرحلة الأخيرة، ثم ما قبل الرحلة الأولى، ثم الرحلة الرابعة وبعد ذلك الرحلة الأولى، ثم «رحلة بلا رقم»، لينتهي برحلة الإياب.

إن التجديد الشكلي في كتابة القصة بهذه الطريقة قد يجعل القارئ أكثر يقظة ودقة عند قراءة القصة لما في القصة من تقديم وتأخير للأحداث وتقاطعات وخلط زمني ومكاني. وفي رحلة بلا رقم يقول:

«انتظرتها على الرصيف، جاءت وهي مرتدية عباءتها، خلعتها لحظة وصولها إليك، فبدت امرأة أخرى ذات قامة فارهة غير قابلة للانحناء، ثغرها مبتسم ووجهها صبوح، أما فستانها فأظهر معالم جسدها، ونحافة خصرها ووردات خديها، وشغفها للحياة لا يعرفه إلا من أحب الحياة والجمال وتمتع بهما. من يراها لا يصدق أنها غجرية»، (ص:١٣٨).

ومن قصص التجديد الشكلي قصة «مسافات لمرايا الروح» إذ قسّم الكاتب القصة إلى عدّة عناوين فرعية، وكل عنوان يتحدث عن محطة أو مرحلة من مراحل السفر، وهذه العناوين الفرعية: (ما بعد اليوم السابع، وما قبل العبور، والفرح الأول، وداخل تركية، وأحد الأيام، واليوم السابع).

إذ بدأ قصته من النهاية ليصل إلى اليوم السابع، إن هذا التجديد قد يمتع القارئ من خلال التقديم والتأخير للمشاهد السردية، ويثير حذقه متعة واستكشاف بوصلة الرحلة في هذه القصة وتفكيك عقدة القصة.

أما نهايات القصص وخواتيمها في مجموعة «متاهة العشق» فجاءت مغلقة، ومفتوحة إذ إن نهاية القصة المفتوحة تُنبئ عن احتمالات لا نهائية، وخواتيم القصص المغلقة كثيراً ما تأتي سلبية لا تدل على أمل أو تفاؤل، وتوحي بالقطيعة والحقد.

وفي قصة «شمس واحدة لا تكفي» نقرأ هذه النهاية: «حاولتُ احتواء الموقف وتهدئتها، إلا أنها ثارت في وجهي وقالت كلاماً لا أريد تكراره أو تذكره... ومن يومها أحاول الاتصال بأي منهن، فيأتي الجواب أن الهاتف مغلق أو خارج التغطية»، وفي قصة «عندما تغرد الأنوثة» نقرأ:

« تغريدي لم يعد لك، اليوم تتفتح أزاهير جسدي، ويسري نهر العزة في روحي، سأسهر الليلة حتى الصباح مع الشخص الذي اخترته، سأرقص وأغني، ولن يمنعني أحد من فعل ما أريد.

- وأنا!

- تخرج من بيتي، ولا ترني وجهك ثانية».

وفي قصة «وليمة الصدى» نرى ماذا يحل بالعاشق عندما يريد الدخول إلى الملهى ليرى محبوبته التي تمنعه من الدخول.

«إلا أن الشـــيء الذي أفقده صـــوابه وعكّر مزاجه، موقف البواب الذي دفعه إلى الخلف ومنعه من الدخول.

- لماذا؟

- لا شاغر في الملهى.

رمى الطاقة على الرصيف، وهام في الشوارع يبحث عنها في وجه النسوة».

ونجد النهاية المفتوحة في عدّة قصص منها قصة «حبر لنرجس القلب»، هذه النهاية تخبر وتستشرف بحدوث كل ما هو جميل ومفرح بقدوم الغد.

«وقفت خارج بيتها مذهولاً لا أعلم ما حلَّ بي، وكيف سأفي بوعدي لذاتي؟ نظرتُ إلى الأعلى حيث سطح البناية.

ابتســـمتُ وأنا أنزل الدرج متوجهاً إلى البيت، وهناك أحضرت الكتب وبدأت أقلب الصفحات وكلي نشوة بانتظار الغد».

قصص الكاتب عوض سعود عوض في مجموعته «متاهة العشق» تستبطن الشخصية وتصفها من خلال رواية الحدث وتحلل عواطفها ومشـــاعرها بأســـلوب رشيق وممتع من خلال موضوعات اجتماعية وإنسانية ووطنية.

❁ ❁ ❁

المراجع والمصادر

١- عوض سعود عوض، (متاهة العشق) قصص قصيرة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٩م.

٢- د. قاسم المقدام، عوالم تخييليّة، قراءات موضوعاتية في السرد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠١٠م.

٣- د. أحمد زياد محبك، نقد السرد، دار الفرقان للغات، ٢٠١٢م.

٤- دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، سورية، ١٩٩٨م.

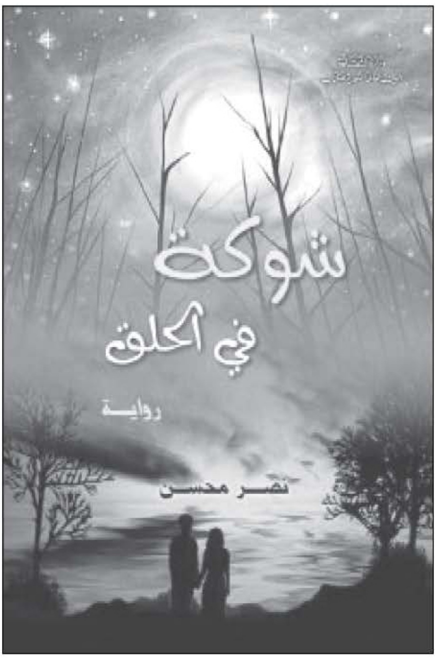
❁ ❁ ❁

قراءات

رواية شوكة في الحلق

الحدث البارد، والنص الساخن!

عماد نداف



لم يغادر المثقف العربي، بصفته شخصيةً إنسانية في المجتمع، وبكثرة تفرعاته بين أنواع الثقافة والأدب والفن، لم يغادر النصوص الروائية التي قرأناها منذ نشر الكاتب فرنسيس مراش روايته «غابة الحق» عام (١٨٦٥م)، وحتى اليوم.

دائماً تظهر هذه الشخصية في النصوص الروائية محمّلة على غير ما ينبغي أن تحمله في الحياة، فإذا هي شخصية مأزومة لا يعجبها العجب، تلجأ إلى التمرد الاجتماعي والأخلاقي وتقع في دائرة الإدمان والعزلة والاكتئاب!

يحصل ذلك في خضم الصراع القائم الضاري من حولنا، وقد عولنا على المثقف وانتظرنا شفاءه من أزمته، دون الالتفات إلى الشرائح الاجتماعية الأخرى في قلب المعمعة الاجتماعية التي تشتعل الصراعات فيها بين حقبة وأخرى.

وقد انتبه إلى مسألة وجود المثقف في الروايات العربية كثير من النقاد، فعندما نقرأ الكاتب الروائي المصري «عزت القمحاوي»، وهو يتحدث عن هذه المسألة نلاحظ تركيزه على نقطة مهمة هي أنه «يندر أن نجد كاتباً له عدة روايات ولا تظهر في إحداها على الأقل شخصية مثقفة، ويمكن أن نظل نعدد في أسماء الكُتّاب وعناوين الروايات دون أن ننتهي. وهذه الكثرة تصنع كثرة أخرى في صور المثقف كما تجلت في الروايات، حتى إنَّ الكاتب الواحد نجد عنده عدة صور للمثقف، تطورت بتطور علاقته بالعالم، ونضج تجربته الفنية وحالته النفسية، ودرجة إخلاصه للفن».

وكذلك كتب الناقد الجزائري «محمد بن زيان» يصف هذا الحضور بأنه «متعدد ويختلف من رواية لأخرى، تبعاً لقناعات وخيارات وخبرات وتمثلات وأغراض الروائي، والصورة الغالبة التي يمكن رصدها هي الاصطدام، اصطدام بالآخر، وبالمجتمع، وبالسلطة، وبالحقيقة، والاصطدام يتباين من حالة لأخرى، وتبعاته تختلف من نص لآخر».

وعندما يتحدث عن نماذجه يشير إلى «نموذج الحالم المنفصل عن الواقع، والمستلب المنبهر بالآخر والمتعالي على مجتمعه، وهناك الانتهازي، والثائر، واليائس المحبط».

وأنا شخصياً، لم أجد بعد نموذجاً للمثقف في النصوص التي قرأتها يحاكي وجداني على النحو الذي ارتسمت فيه صورة المثقف ودوره وقيمته.

على كل حال، هذا التنوع يساعد القارئ في عملية الكشف الاجتماعي، ولكن ثمة نقطة ينبغي الإشارة إليها هي أن النصوص التي حمّلت المثقف أكثر مما يستطيع أساءت إليه، وجعلته في أزمة تتصاعد.

❀ ❀ ❀

ما الذي جاء به الكاتب الروائي السوري «نصر محسن» في رواية «شوكة في الحلق»(1) على هذا الصعيد؟!

يشير في آخرها إلى أن النص أنجز عام (٢٠٠٨م)، أي إنَّ بالإمكان محاكاة هذا النص واتخاذه نموذجاً لتفكير الروائيين السوريين قبل الحرب، وكما قدمتها القراءات السريعة التي نشرت تقارير عنها فإن رواية «شوكة في الحلق» تطرح «جانباً من معاناة الفنان التشكيلي التي

يعيشـــها في واقعنا الاجتماعي، ومواجهته للحياة والظروف الاقتصـــادية ولجوئه إلى الهجرة والغربة بعيداً عن الوطن مع تصوير لبطولات المقاومة في دحر الاحتلال...».

هذا هو المؤشـــر المثير للانتبـــاه، أي كلمة (معاناة)، فدائماً يظهـــر المثقف وهو يعاني، وعاجز، غير قادر على الفعل.

إنَّ المسألة في جوهرها وتفاصيلها وتداعيات شخصياتها، دليلٌ على غياب المثقف عن حقيقة ما يجري من حوله، إلى المرحلة التي تفاجئه فيها الحرب، كما يحصـــل عادة، فتســـتفيق إبداعاته النائمة العاجزة عن تقديم ما عنده، وكأن المثقف العربي بحاجة إلى صدمة لكي يستيقظ!

كنت أتوقع أن تكون شخصـــية سلفادور العربي قادرة على الفعل لنرى كيف يمكن للمثقف -وهو هنا فنان تشكيلي- أن يشارك في عملية تغيير الواقع ووضع الناس على سكة الجديد.

ولكي يقربنا من أهميته بصفته شخصية نموذجية للمثقف يطلق عليه «نصر محسن» لقب (ســـلفادور العربي)، تيمناً بالفنان العالمي ســـلفادور دالي الذي عايش جيلنا جزءاً من حياته ونجوميته (توفي عام ١٩٨٩م)، وســـلفادور العربي في الرواية فنانٌ عاجز عن محاكاة لوحاته البيضـــاء، وهذا نموذج مكرر، أو يحاكي تجارب أخرى عن عجز الفنان عن الرســـم إلا عندما تحدث (الصـــدمة). وقرأنا عن ذلك في الســـتينيات والســـبعينيات، ولاسيّما في ضوء هزيمة حزيران عام (١٩٦٧م)، و(التناص) هنا أنه عندما تظهر المقاومة الفلسطينية تتحرك أصابع الفنان لتنسج ملامح اللوحة البيضاء، (نتذكر قصص بديع حقي).

وإذا المضمون لم ينتج نموذجاً روائياً جديداً عن المثقف، فإن المهارة الروائية في الكتابة ظهرت وكشفت عن نفسها في عنصرين أساسين هما:

أولاً: في رواية (شوكة في الحلق)، غاب الحدث الساخن، فأضحت رواية تشق طريقها بلا حدث آســـر يأخذ بيد القارئ إلى نهايته، فالفنان كما هو المثقف عاجز، تحاصره الكوابيس، ويفرغ شـــحناته في علاقة نســـائية مع امرأة يحبها، فتخفق العلاقة ليبني علاقة أخرى تهيئ لمفاجأة النص الأخيرة!

في الخمسين صفحة الأولى، يفتح الكاتب على عوالم الشخصيات التي يعايشها والأمكنة التي تكشف عن نفسها تلقائياً، وفيها تتكشف عوالم (سلفادور العربي) بصفته شخصيةً رئيسة، مع عشـــيقته ميساء، والمقربين إليه، منهم العزيز، والتونســـي المنصف بو علام، والميمون، وأستاذه حميد عارف، ومهدي علام...

تتفرع العلاقات التي تكشفها صفحات الرواية عن أمكنة يمكن تحديدها في مكانين رئيسين بين الساحل السوري ومدينة دمشق، وكأنه يزرع أمامنا بذور رغبات التعرف إلى أحداث في الوقائع القادمة في هذين المكانين، وإذا بمكان ثالث في لبنان هو بنت جبيل، حيث يظهر الحدث، ويعود حميد العارف ليؤدي دور (المثقف الإيجابي).

والغريب أن «نصر محسن» لا يلهث وراء الحدث الساخن، بقدر ما يسعى لكشف التفاصيل، وهنا يظهر العنصر الثاني، أي (المهارة في صنع التفاصيل) وهذه الطريقة خطرة في التعامل مع القارئ، ولأنها نجحت في أسلوبه أصبحت نموذجاً مبهراً من الكتابة، يحاكي فيه روايات التفاصيل الحديثة فنتذكر قصص «سومرست موم» و«البحث عن الزمن الضائع» لمارسل بروست، وما ترجم للكاتبة الأمريكية نيللي هاربر لي.

أدى غياب الحدث الساخن، الذي اعتدنا عليه في مطلع الروايات، إلى البحث عن أداة فنية تُقوِّم بنية الرواية، لتصبح قادرة على الإضافة إلى النص العربي الروائي، فإذا نحن أمام تفاصيل مكتوبة بمهارة غير مملة تدفع القارئ للمتابعة حتى لو كانت التفاصيل عبارة عن وقائع يومية وتكرار لمشاعر الشخصيات.

هناك (ثيمة) أخرى في رواية «شوكة في الحلقة»، هي (الكابوس)، والكابوس أحد المفاتيح الجميلة التي تدعو الناقد إلى تفكيك النص لإعادة بنائه، فهو يتكرر في أكثر من مكان في سياق الرواية، مما يجعلنا نسأل عن معناه، فدائماً، كما يقول سلفادور العربي «**يزورني هذا الكابوس**» ص٥.

على فكرة، هذه العبارة، هي أول جملة في الرواية، وبعد ستين صفحة يطرح سلفادور العربي سؤالا مهماً: «**هل يزور هذا الكابوس أصدقائي؟!**»، ص٦٤.

فما هو هذا الكابوس الذي يجعله يطرح هذا السؤال؟! لنقرأ في مكان آخر:

هو «**كائن دخاني يخرج من تجويف عميق في أرض مجهولة، يطبق على صدري، يكاد يخنقني، الأرض تضيق، تتحول إلى قرية أنتمي إليها، أحدق ببلاهة في امتداده وتحلقه، أحاول الانفلات من سطوته فيقهقه ساخراً، وأفيق مرعوباً**»، ص٥.

لاحظوا جيداً، أنه كائن خرافي، يقول عنه في السياق: «**إنه (الآغا)**»، ص٨٤، **ولكي يؤكد هذا المعنى يكشف النص أن هذا الكابوس لم يكن يراوده قبل أن يحكي (العزيز) حكايته، لم تكن هناك كوابيس، كان هناك شيئاً آخر يفور في داخل الفنان التشكيلي هو (الأحلام)، فقد**

كانت تراوده الأحلام المتعلقة بميساء، ويردد «ليته لم يحك لي قصته مع الآغا، تلك القصة التي تحولت إلى كابوس»، ص٦٤.

ولأننا نريد التدقيق جيداً في هذه (الثيمة) سنسأل: ما هي حكاية العزيز التي تحولت إلى كابوس؟ وما هي حكاية ميساء التي كانت أحلاماً؟

هذه الأسئلة هي مفاتيح القارئ إلى متابعة الرواية...

عندما أطلق الأستاذ الفنان «حميد عارف» لقب (سلفادور العربي) على «بشير عبد الله» أحس بالرضا، وكانت أحاسيسه ملأى بالاغتراب، وكرستها حكاية العزيز، والعزيز جاء من الصحراء ليعيش عند البحر، «**كان في بيئته الطبيعية، يغني لقطيعه قبل أن يقتسمه الآغا**»، ص٢٨، ويقول سلفادور العربي عن الحكاية:

«**الآغا يطالب بحصته من المحصول، غير مبالٍ بالجفاف الذي عم البادية كلها، والعزيز لا يملك ما يعطيه للآغا، الآغا يهدده عن طريق رجاله، فإن هو لم يدفع خلال يومين سيأتي الآغا ويركب امرأته أمام عينيه**»، ص٨٦.

هنا تتمظهر في النص صورتان، إحداهما: صورة (الخوف) من القهر الاجتماعي الطبقي المحمول على رمز الإقطاع (الآغا)، والأخرى: صورة (الهروب) نحو الجنس في علاقة (لاتنجب)، مع ميساء، التي قالت له بعد أن ضاجعها في البحر: «**إنني لم أحمل حتى بسمكة**».

(سلفادور العربي)، مخصي، خائف من الإقطاع، على الرغم من أنه يشبه شخصيات وردت في روايات حنا مينه، وكثرت فيها ملامح (الفحولة). «**يا الله كيف ينبغي أن نفهم جيداً، أن كثرة هذا الضجيج الجنسي غير قادرة على إنتاج الفعل!**».

يسخر الكاتب من العزيز: «**أما امرأته فأشبه بإوزة سمينة لا تبيض، وقريباً سيجلس العزيز على شرفة مطلة على البحر، يحسده عليها أهالي المنطقة الشرقية، تلك الكائنات الصحراوية، المحرشفة بقساوة تلين أمام آغا البادية**»، ص٤٠.

وعندما يجري حوار ثقافي يسخر سلفادور العربي من العزيز: «**كأنك تقول للعزيز أن يبدي رأيه بالانتخابات الأمريكية، وهل يرجح فوز المرشح الديمقراطي أم الجمهوري، في حين أنه لم يسمع بالحزبين معاً**»، ص٦٢.

يهرب العزيز، أمام طغيان الآغا وتهديده «**ركب مع زوجته على حمار وسافر إلى الساحل، لكنه هناك وقع في الإدمان على شرب الخمر**».

ماهي قصة ميساء؟

ميساء، هي نقيض (العزيز)، مثلما تفصح الشخصيات سواء عرفت أم لم تعرف، لأنها تكاسر الكابوس دوماً، «**لم تكن الكوابيس تعرف طريقها إلي، كان نومي مفعماً بالأحلام، بخيال ميساء، برائحتها برقصها الآسر، وحضورها العذب. نشوة مازلت أتمسك بها، وأحرص على بقائها،... أجهز طاولة على قدنا ونأكل ونشرب ونغني ونرقص، نتناقش كثيراً، نختلف ونتفق، وفي آخر السهرة ننام بعمق بعيداً عن كل الأشياء**»، ص٥.

وميساء هي المرأة التي تستلب سلفادور العربي، تظهر على أكثر الصفحات في النص الذي أمامنا، حتى عندما يستبدلها بالصحفية سلام، وتتمازج ميساء مع أجواء سلفادور العربي، تتداخل مع مشروعات لوحاته وكأنها تشغله عنها، «**استدرتُ واتجهتُ إليها، أبعدتْ لي مكاناً قربها، جلستُ أراقب اللوحة من بعيد، في الخلفية ظلال عارية، ملامح بشرية تحضر من عمق الأساطير، هنا سوف ينفجر ثديٌ ليصير نهراً من الحليب،... وهنا زجاجة خمر، فارغة، وهناك في عمق اللوحة راقصة عمياء**»، ص١٣، ثم «**راحت ميساء تهز رأسها باستهجان، وأنا ألاحق شفتيها بشغف. يدهشني وجهها حين تنبت فوقه قطرات صغيرة من العرق...**»، ص١٣.

يضعنا الكاتب هنا أمام الانفصام الأول، وهو فصل من الرواية يتحدث فيه عن ميساء، وكأنه يمهد تلقائياً للقطيعة معها، وهي قطيعة قسرية على كل حال، تقف ميساء وراءها بما تحمله من دلالات، فميساء ستذهب إلى جدتها «**غريبة ميساء، امرأة تخبئ في عينيها ألواناً لا حصر لها، أمواجاً من الضوء، ملونةً تراكمت على مدى سنوات وسنوات تستعيدها أمامي، تضحك وتبتهج، ثم تبكي**»، ص٢٢.

هي ابنة تاجر دمشقي، وجدَّتها تعيش في صور في لبنان، وتسأل الرواية: من هي ميساء؟ وفي تفصيل السؤال «**حين رآها ميمون أصابه الذهول، شيء من الخبل اعترى وجهه، وهو يحلق فيها، ودّعتني وغادرت، كان الوقت عصراً، وكان الشتاء شديد البرودة...**»، ص٢٣.

وحين ذهبت ميساء يشدُّه ميمون من يده، ويسحبه إلى الداخل، ويسأله:

«**من أين لك هذه التحفة؟ فعلاً إنك ابن حرام**»، ص٢٣.

لاحظوا أن ميساء، هنا، مرسومة مثل مفتاح، يكشف عجز المثقف العربي!

كان سلفادور العربي يفكر بالسفر، «بدأت فكرة السفر، وفرحتُ لها، وجدتُ في السفر ملاذاً، الضياع يطغى علي، والغربة تشتد وطأتها، وتدفعني إلى مكان آخر»...

وبعد سطور نقرأ: «**وحدها ميساء، وقفت عقبة في طريقي، لا بد أن أتجاوزها ليس سلفادور من يتراجع عن مشروع بهذه الأهمية من أجل فتاة...**» هنا يؤنبه ضميره: «**سنة كاملة مرّت على معرفتي بها، وخلال تلك السنة كان كل شيء مباحاً. لن أنسى أبداً حين أخبرتني أنها حامل، حالة من القلق الشديد والخوف**»، ص٣٠.

إذن، هي علاقة محرمة. وإذا كانت محرّمة فعلاً، فما الذي ستخبرنا الرواية به قبل أن نختتم فصولها؟!

ابن خالتها (علام) يريد الزواج بها، خالتها تقيم في بنت جبيل، انتقى الكاتب هذا المكان لأنه يريد أن يصل في النهاية إلى حدث واقعي هو (المقاومة)، فما زرعه في الصفحة (٣٤)، يريد أن يحصده في نهاية الرواية عندما نعرف أن ميساء تزوجت علام في لبنان، وأقامت هناك لتؤدي دوراً أخيراً حاسماً في الرواية عند وقوع حرب تموز (٢٠٠٦م)، وميساء هنا تظهر محجبة!

تقع الحرب. تدمر إسرائيل كل شيء. يشتعل الأخضر واليابس، فتظهر بنت جبيل في صورة المقاومة سداً منيعاً وأسطورة باهرة، كما تصفها الرواية. فجأة يظهر أستاذه حميد عارف، تقوم عشيقته الجديدة الصحفية سماح القاضي بإخباره بظهور حميد عارف فيفرح سلفادور، يبتهج بوجود حميد عارف في بيروت في ورشة في الضاحية الجنوبية بعد توقف الحرب.

يظهر المكان: الملعب البلدي في الضاحية الجنوبية، ورشة من وحي المقاومة بإشراف حميد عارف.

يعود الكابوس في الصفحة (١٩١): «الآغا ياسلفادور رجل طويل، ساقاه مثل سروتين، مشوه الخلقة، جذعه قصير، وساقاه طويلتان كأنهما نبتتا من صدره» تابع العزيز بحزن: «الآغا كلب ابن كلب مازلت أذكر حين قسم بيتنا الى قسمين نصف لنا ونصف لفرسه...»، ص١٩١.

وفي فصل الجدار الرابع يتذكر، وقد شرع بالرسم، وكأنه انتزع تلك الشوكة من حلقه التي تجعله عاجزاً عن الرسم: «يتوقف عن الرسم قليلاً. منذ أيام كان يشرب القهوة مع سماح القاضي، دخلت صالة البوفيه عربةٌ بعجلات أربع، يتربع فوقها رجل وافر الصحة، دائم الابتسامة، تدفعه امرأة مجلببة، تعتمر خماراً عسلي اللون. توقفت قليلاً تتأمل سلفادور غير مصدقة، حدق إليها باندهاش، ابتسمت ودفعت العربة باتجاهه. التمعت في ذهنه خرزة زرقاء منطفئة. سلفادور يتناول زجاجة النبيذ، يهز رأسه ويعب منها ...»، ص٢٢٢.

لاحظوا الأثر الكبير الذي يسجله المشهد أمام الفنان العاجز الذي كسر عجزه مع انتصار المقاومة: «عاد إلى الألوان يمزجها ويرسم. الألوان لن تجف بسرعة، سلفادور يعالج ذلك ببخاخ مثبت للألوان»، ص٢٢٢.

وتكشف الرواية: «مهدي علام، الرجل المقعد في العربة يبتسم بوجه سلفادور، وهو يتعرف إليه للمرة الأولى، لم يعبأ كثيراً باندهاشه وهو يتعرف إليه للمرة الأولى (...) لمح وجه ميساء، كالخيال وهي تبتسم وتحكي:

- مرحباً أستاذ سلفادور. أعرفك إلى علام زوجي».

❁ ❁ ❁

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

الاحتماء بالعدم

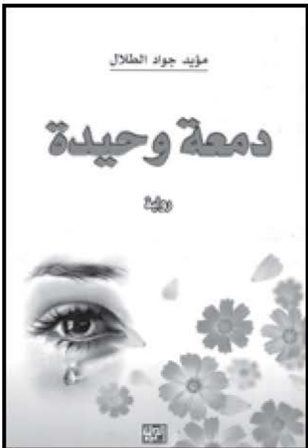


رواية «الاحتماء بالعدم» الصادرة عن الهيئة السورية للكتاب في دمشق، هي من تأليف «أوليفيه آدم» وترجمة الدكتور «عادل داود».

«الاحتماء بالعدم»: حكاية ثمار الزقوم التي تنتجها شجرة الظلم والاستعباد في جهات الأرض الأربع... قصة الحروب الدولية وما تورّثه لمعدمي البشر والفقراء والمحتاجين، من ذلٍّ وهجرة وتشرّد... ورواية ربة أسرة فرنسية اسمها «ماري» تتبرع بالعمل لمساعدة اللاجئين التعساء، تاركة معظم واجباتها الزوجية والأُسرية.

تتقسم الرواية من حيث الشكل إلى قسمين اثنين تحت رقمَي «١» و«٢»، وينتهج المؤلف فيها أُسلوب السرد الحرّ والتداعي، مستخدماً الجُمل القصيرة البسيطة والمفردات الدقيقة الواضحة.

دمعة وحيدة



رواية «دمعة وحيدة»: هـــي الوحيدة حتى الآن، لمؤلفها الناقد الأديب «مؤيد جواد الطلال».

صـــدرت الرواية التي بلغ عدد صـــفحاتها مئة وتســعاً وثمانين صفحة، أواخر العام الفائت، عن «دار العراب» في دمشق، وقد فصّلها الكاتب في عناوينات داخلية، منها:

(الرســـالة الأولى، والحب المستحيل، وشيء في أعماق الروح، ومَنْ كان منكم بلا خطيئة، ونافذة الحلم، والافتراس الكاسر).

يعيـــد الكاتب إلينا طريقة التواصـــل بيـــن الناس (أيام زمان): «الرســـائل»، ويتخذها إضافةً إلى «تداعي الذاكرة» أُســـلوباً سردياً يسمح بالإفصاح عمّا في قلب العاشـــق من لواعج الشوق، وما في مخيلته من اجتراحات الوصل، بلا تهيب ولا استحياء.

أما الموضـــوع العام للرواية، فهو أحوالُ أديب عراقي مقتلع من وطنه، تتزامن إقامته في سورية- دمشق، مع قيام الحرب الكارثية عليها.

يُذكر للرواية، انسيابية وشفافية وجرأة، قلّ نظيرها في التفكير والتعبير.

معايير الشعر في الغرب

اتســـع وتشعّب مفهوم الشعر والشعرية في أيامنا، حتى اخترق إطار القصيدة، وتناثر في القصـــة والرواية والرّســـم، وكثير ممّا يقع تحت أسماعنا وأبصارنا من أشياء أسهم في اتّساع وتنوّع روائز الشعر ومعاييره.

تحت عنوان «معايير الشـــعر فـــي الغرب»، قدمت الهيئة العامة الســـورية للكتاب لقرّائها مؤلفاً نقدياً للدكتور الراحل «خليل الموســـى»، يســـتعرض فيه معايير الشـــعر في النظريات المختلفة: التعبيرية، والرمزية، والسريالية، وما بعدها.



يقول د.خليل الموسى في مقدمة كتابه:

«خصّصـنا هذا الكتاب لمعرفة الآخر، واقتصرنا على معرفـة جانب واحد من جوانبه، وهو الشـعر ونقده، ورأينا أن نتوقف عند المحطات الكبرى والمؤسسـات والمذاهب والحركات، ولا نهمل الأعلام الكبيرة التي كان لها النصـيب الأكبر من الفاعلية، ونحن لا نفعل ذلك لاسـتعراض التاريخ الشـعري والنقدي للغرب، بقدر مـا نتوخّى من ذلك معرفة الآليـات التـي ارتكز عليها هؤلاء في إرسـاء معايير نقدية علمية للشعر وتطوره في مرحلة زمنية طويلة».

أعداء الديمقراطية الحميمون



هذا عنوان كتاب جديد يطالعنا ضمن منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق.

الكتـاب مـن تأليـف «تزفيتان تـودوروف»، وترجمة الدكتور «مناف عباس»، ومراجعة الدكتور «جمال شحيّد».

كما هو واضح من عنوانه، ينطوي الكتاب على موضوعة عامة للمجتمعات وللأفراد تنشـدها الشـعوب من نشـوء الدولة وحتى اليوم. ويتطرق الكتاب في تضـاعيفه لنقاط عدّة تتعلق وترتبـط بالديمقراطية، مثـل الحرية، وأعداء الديمقراطيـة (الداخليين منهم والخارجييـن)، والمغالاة بالديمقراطيـة، وطغيان الأفراد، ومسـتقبل الديمقراطية، وغيرها.

«أعداء الديمقراطية الحميمون»: كتاب جدير بالقراءة للخاصة والمهتمين، لاحتوائه على ميزَتي المتعة والفائدة وعمق التحليل.

رجال تحت رحمة النساء



كتاب جديد في تطوير الذات، صـــدر ضـــمن منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، للدكتورة «نعيمة حسن».

يحتوي الكتاب على معلومـــات مهمّة، تتدرج في الإطار التربـــوي، والعلمي، والاجتماعي، والنفســـي. معلومات لئن كانت موجّهة للنساء، فهي في الوقت نفسه مفيدة للرجال.

من عناوين الموضوعات التي يتطرق إليها الكتاب:

(الأشياء الصغيرة تحدث تأثيراً كبيراً، وتصيّد الأخطاء لشـــريكك أسرع وسيلة لتدمير العلاقة، ولا ترتبطي بالرجل الغني فقط، وحركات جســـدك تفشي أســـرارك، والسكوت على المتحرش بك إهانة وإذلال لك، وحدســـك أمر مدهش لا حدود له يساعدك في حلّ كثير من الأمور).

تقول الكاتبة «نعيمة حسن» في مستهلّ كتابها:

«الحظ هو نقطة التقاء الاســـتعداد والفرصـــة، ولن تُســـمَّي خاســـرة ما دمت تحاولين. وأن تكوني سلحفاة في الطريق الصحيح، خير لك من أن تكوني غزالاً في الطريق الخطأ».

❀ ❀ ❀

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

الصداقة أعلى من الحب
رسائل مارينا تسفيتايفا مع باسترناك وريلكه


تسفيتايفا


باسترناك

توجد مجموعة من المراسلات بين تسفيتايفا وباسترناك وهي بحوزة ابنة الشاعرة (أريادنا إيفرون) على شكل كدس من الرسائل، في حين كانت رسائل تسفيتايفا الموجهة إلى باسترناك بحوزة عائلة الشاعر. وقد اتفق الطرفان على إصدار كتاب واحد يضم مجمل تلك الرسائل، ونُشِرت نهاية عام (٢٠٠٤م) وتُرجِمت إلى الفرنسية عن اللغة الروسية. وعلى الرغم من ضياع بعض بواكير المراسلات وبعض الرسائل المتأخرة إلا أن مذكرات ومسودات رسائل تسفيتايفا استطاعت سد الثغرات في هذا المجال.

وبدأت هذه المراسلات بعد قراءة باسترناك مجموعة شعرية بعنوان (علامات) من تأليفها، وأُصيب بدهشة كبيرة لما تضمنه الديوان من قوة الكلمات وقدرتها العالية على التعبير، إذ يقول: «ما إن انتهيت من قراءة ديوان تسفيتايفا – علامات- حتى أحسست أن بئراً من القوة الشعرية والصفاء الأدبي قد انفتح

أمامي، فأنا لم أر شـيئاً مثل تلك الإحاطة الشـعرية الكبيرة التي كانت تتمتع بها هذه المرأة». وهو ما بقي يردده فيما بعد حتى نهاية حياته.

مع أن تسفينايفا كانت قد سبقت باسترناك في مجال الشهرة الأدبية وكان لها كثير من المعجبين، وكانا يعيشان في موسكو، وينحدران من عائلتين معروفتين تتميان إلى الأنتلجنسيا الروسية، لكنهما لم يلتقيا. فقد سـافرت عام (١٩٢٢م) إلى برلين وبراغ، وانتهى بها المطاف لتقيم في فرنسـا نحو (١٧) عاماً.

بعد قراءة باسـترناك الديوان سـارع لكتابة رسالة إلى تسـفيتايفا، يوم (١٤أيلول ١٩٢٢م)، كتب فيها: «اعذريني، اعذريني، وطلب الاعتذار هذا جاء لأني لم أطّلع على ما كتبتيه من شعر بشكل مبكر جداً، واعذريني لأني لم أطلع سابقاً على ديوانك – علامات – الذي يمكن أن أصفه بالمعيار الحقيقي للشعر الرائع الحديث).

وردَّت على رسالة باسترناك برسالة في (٢٩ أيلول ١٩٢٢م) وجاء فيها: «عزيزي بوريس ليونيدوفتش باسـترناك، كان بودّي الإجابة عن رسـالتك في الحال، لكني فضّلت ألا أكتب لك خلال ساعات الليل لما تنطوي عليه مثل تلك الساعات من وساوس ونزوات ودوافع تسيطر عليَّ وتجعلني غير قادرة على السيطرة عليها، لذلك قررت أن أجيبك في وضح النهار بعد أن دسست رسالتك داخل كومة أغراضي الشخصية مدة يومين»..

وجاء رده على رسـالتها: «نظراً لصـراحتك وصدقك الاستثنائي، فقد وجدت أنه ليس من السهل عليَّ ألا أستمر بالتواصل معك عبر المراسلات، لأني أشعر بأني أراسل نفسي)...

كان باسـترناك يُفضِّـل الصـوت على الكلمات، ويُفضِّـل الضجة على الصـوت في حين كانت تسـفيتايفا وعلى الرغم من قوة الكلمات التي تسـتخدمها ترى أن الكلمات عاجزة عن التعبير إلا إذا أخذت موقعها المناسـب داخل القصـيدة، وعلى ما يبدو أن تسفيتايفا باتت شيئاً فشيئاً لا تُفرِّق في رسـائلها بين ولع المراسلة والحب فتحوّلت رسـائلها إلى نوع من النثر الشعري وبقي كلا الشاعرين يتبادلان الرسائل حتى عام (١٩٣٦م).

ونجدها تقول في إحدى رسـائلها لباسـترناك: «لكي أقيم علاقة مع شـخص مـا، فإن عالمي المفضَّل هو ذلك الذي يقع بعيداً عن الواقع، إنه الحلم، فالرسائل بالنسبة إلي وعلى نحو ما، ما هي إلا شكل من أشكال التواصل والعلاقة فوق – أرضية» وأنهت تلك الرسالة قائلة: «أنا لا أجد لقاء من أعدّهم أصـدقاء خلال هذه الحياة التعيسة» وكانت ترسـل له آخر القصائد التي انتهت من كتابتها لأنه كان الشاعر المفضل لديها.


ريلكه

ولم تكن هذه الشاعرة تراسل باسترناك فحسب، بل كانت تراسل الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه واستمرت مراسلاتهما حتى عام (١٩٢٦م)، وقد اكتُشِفت تلك المراسلات عام (١٩٧٧م) في المكتبة الوطنية في بيرن، فقد كانت تسفيتايفا معجبة به، وكانت تخاف على مصيره، لأنها وجدت مصيرها قد لا يختلف عن مصيره كثيراً. وكان يبادلها الإعجاب بأشعارها وكلماتها، إذ كانت كلماتها تتملكه تماماً كالسحر حتى وصل به الأمر ليقول في إحدى رسائله: «ما الذي يمكن أن أنتظره منك يا ريلكه؟ لا شيء على الإطلاق».

وأصرَّت على كتابة آخر رسالة له بعد وفاته عام (١٩٢٦م).

وضعت تسفيتايفا الصداقة الخالصة في مكانة أعلى من مكانة الحب، وهذه ما قالته لباسترناك في إحدى رسائلها: «إن الصداقة الحقيقية أكثر سمواً وأعلى مرتبة من الحب، فالصداقة، ببساطة هي خط عمودي، أما الحب فهو مجرد خط أفقي، لذلك أنا مولعة بالمراسلة، فالرسائل بالنسبة إلي تعني دائماً شيئاً كبيراً أكثر من مجرد رسائل، إنها حياتي».

أزهار الأوركيد

أزهار الأوركيد وتعرف باسم «نبات السحلب»، وتعدُّ من أقدم الأزهار وأكثرها أنواعاً، ويقدر عمرها بـ(١٢٠) مليون سنة، والأوركيد تعني الحسناء، تتمتع بالجمال والغرابة في آنٍ معاً، وتزهو بألوانها المتعددة إذ تتنوع بين البراقة القوية والهادئة، فمنها الأبيض الناصع، والأحمر، والأصفر، والذهبي، والأخضر، والبرتقالي، والوردي، ودرجات البنّي، والبنفسجي الداكن. وقد تكون الزهرة كلها بلون واحد أو ذات نقوش معينة على بعض أجزائها كأن تكون (منقطة، أو مقلمة، أو مبرقشة)، مما يزيدها جمالاً وغرابة.

ويعد الصّينيّون أول من كتب تاريخ زهرة الأوركيد ، منذ (٧٠٠) عام قبل الميلاد، وكانت تتمتع بمكانة خاصة لديهم، إذ أطلق عليها الفيلسوف الصيني (كونفوشيوس) لقب «زهرة عطر الملوك»، واعتقدوا أن رؤية الأوركيد في الحلم تعبِّر عن الحاجة للحفاظ على الرومانسية والحب، كما استخدموا أزهار الأوركيد التي تُستخرَج منها الفانيليا لصنع (الآيس كريم).

وفي إنكلترا كان البحارة البريطانيون أوّل من أحضرها من جزر الباهاما عام (١٧٣٢م)، إلا أنه من المرجح أنها قد دخلت القارة الأوروبية أول مرة عن طريق هولندا وذلك في القرن السابع عشر.

وفي القرن الثامن عشر جُلبت أنواع مختلفة من أزهار الأوركيد من الصين وجزر الأنتيل لتزرع في الحدائق الملكية الإنكليزية خاصّة، كما أدخل الإسبان «أوركيد الفانيليا» إلى أوروبا بعد إحضارها

من المكسيك، ومع حلول أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كان الهوس بالأوركيد قد تمكَّن من العالم الغربي، فانتشرت هواية امتلاك مجموعات كاملة منها، وكأنها طوابع بريدية أو عملات قديمة.

تُعرَف الأوركيد بأنها زهرة الثلاث بتلات، إلا أن قلب الزهرة يتغيَّر شكله من نوع إلى آخر، إذ يوجد نحو (٣٥) ألف نوع حول العالم، والسر في هذا التنوع هو قدرة زهرة الأوركيد على جذب الحشرات لها عن طريق أشكالها ورائحتها وألوانها فيزيد ذلك من تلقيح الأزهار، ومن ثم انتشار النوع وظهور أنواع جديدة. وعلى الرغم من رائحة الفانيليا المميزة لبعض أنواعها ورائحة البرتقال والشوكولا لكن هناك أنواع منها ليس له رائحة على الإطلاق، كما أن بعضها يطلق رائحته في أوقات معينة من النهار أو الليل.

نجد لهذه الزهور أشكالاً متميزة كثيرة، فمنها ما يشبه الحيوانات والحشرات وأحياناً الإنسان، ولكل نوع أو شكل رائحة خاصة به تميزه من غيره، فمثلاً أشهرها هي زهرة الأوركيد التي تشبه وجه القرد، التي تسمى «أوركيس سيما» والتي تفرز رائحة تشبه رائحة البرتقال عندما تتفتح الزهرة، ويكثر وجود هذا النوع في جنوبي شرقي الإكوادور وبيرو.







أوركيد وجه النمر «فالاينوبسيس أمابيليس» تنتشر في إندونيسيا، تتميز بوجود علامات وتطريز فريد من نوعه يشبه وجه النمر.

أوركيد النحلة أو «أوفيريس أبيفيرا» يبدو كزهرة تقف عليها نحلة لينجذب إليها ذكور النحل فتلتصق حبوب اللقاح بأجسامها وتنقلها للزهور المجاورة، وبعض هذه الأنواع يفرز رائحة تشبه رائحة الإناث للغرض نفسه، ويكثر وجودها في أوروبا واليونان وتركيا وإيران والعراق.

أما أوركيد «أوفيريس إنسيكتيفرا» فيطلق عليه أوركيد الذبابة إلا أنه يشبه إلى حد كبير الدب الرمادي وهو في وضع الهجوم.

موث أوركيد «فالاينوبسيس أمابيليس» هذه الزهرة الغريبة موطنها الأصلي جنوبي شرقي آسيا والفلبين، وشمالي أستراليا، وتايوان وشبه القارة الهندية، تتميز بأنها تشبه الفراشة، تتميز بأوراقها الداكنة والسميكة التي تنمو على ساق قصيرة، والبتلات ذات الألوان الزاهية.

معظم أنواع زهور الأوركيد تشبه الطيور ونذكر من هذه الأنواع وأشهرها أوركيد الحمام أو «بريستيريا إلاتا» التي تشبه حمامة ترقد داخل العش في سكينة وهدوء، وهناك أيضاً أوركيد «تيروتيس بارياتا» الذي يشبه طائر الطَّنان عندما تراه من الجانب ويكثر وجوده في غربي أستراليا.



أما أوركيد البط الطائر أو «كالينا ماجور» فإنه من الزهور الأكثر تعقيداً، إذ يشبه بطة تقف على أحد الأغصان وتستعد للطيران؛ موطنه الأصلي أستراليا.



وأوركيد طائر البلشون الأبيض أو «هابيناريا رادياتا» الذي يكثر وجوده في الصين واليابان وكوريا روسيا.



وأوركيد الببغاء أكثر الأنواع شبهاً بهذا الطائر الجميل، إذ يقتصر وجود هذا النوع من الأزهار في جنوبي شرقي آسيا.



أوركيد البيبي «أنغولوا ونيفلورا»: اكتشفت هذه الزهرة الجميلة والفريدة في جبال الأنديز الكولومبية بين (١٧٧٧-١٧٨٨م) ولم تُسمَّ أو تُصنَّف رسمياً حتى عام (١٧٩٨م)، تتميز بشكلها الغريب الذي يشبه الأطفال الرضع.



أوركيد خادمة الغرف «كالسيولاريا ونيفلورا» من النباتات المعمرة، اكتشفها تشارلز داروين بين عامي (١٨٣١ و١٨٣٦م)، في أثناء رحلته إلى جنوبي أمريكا، وتُعرَف باسم نعال داروين، قد يشبهها بعضهم بخادمات الغرف، وبعضهم يشبهها بالبطاريق.

زهرة الأوركيد الملائكية «زيغوبيتالوم رين» سُمّيت بهذا الاسم لتشابهها الشديد بالملاك الذي يرتدي ثوباً، اكتشفت في عام (١٩٣٢م) في المراعي الهندية، وعادةً ما تكون أزهارها خضراء أو بنية مخططة أو مرقطة، مع شفة مخملية بيضاء واسعة تحمل اللون الأرجواني أو النيلي أو المارون أو الفوشيا، وأوراقها طويلة ولامعة.

زهرة مريم العذراء «فالاينوبسيس، أمابيليس» تشبه الفراشة، اكتشفها عالمُ النبات جورج إيبرهارد رومفيوس في عام (١٦٥٣م)، على جزيرة صغيرة قبالة الساحل الشرقي لغينيا الجديدة.

زهرة الرجل السحري «أورشيس، إيتاليكا» موطنها الأصلي في







مناطق البحر الأبيض المتوسـط، تتراوح من اللون الأرجواني الأبيض إلى الوردي، وهي من الأزهار المهددة بالانقراض.

زهرة الفتيات الراقصات «إمباتينز بيكويرتي» من أندر الزهور في العالم، موطنها الأصلي في شرقي إفريقيا، كما أنه من الصعب العثور عليها، وهي تشبه السيدات اللواتي يرتدين الفساتين ويقمن بالرقص، وتأتي على اللونين الأبيض والوردي الفاتح.



أوركيد الوشق السوري نوع نادر جداً من أزهار الأوركيد، يزهر في منتصف شهر شباط، أي قبل إزهار الأنواع الأساسية الأخرى، وقد وُجِد قرب مجرى نهر الغمقة شرق مدينة طرطوس لون زهرته أخضر مصفر، وكأنه لون فوسفوري، شكلها على شكل إنسان، له رؤوس أطرافه دائرية، وذيل قصير.

معلومات طريفة وأساطير تُحكَى عن زهرة الأوركيد:

بعض الأساطير تربطها بجنس المولود، فقد كانت نساء الإغريق يعتقدن أن هذه الزهرة تسيطر على جنس المولود. فإذا أكل الزوج من جذور الأوركيد سيكون المولود ذكراً أما إذا أكلت الأم كمية كبيرة منها ستكون المولودة أنثى. ومنها ارتبط بما سمي (شراب الحب)، ويقال إنه إذا صُنِع من البراعم الصغيرة لزهورها فإن شاربها يُمنَح أطفالاً ذكوراً، أما إذا صُنِع من زهور أكبر فغالباً ما سيكون الأطفال إناثاً.

تحمل زهرة الأوركيد عامّةً رسائل الحب والحكمة والتفكير، وفي الصين ترمز إلى النقاء وتعدد الأطفال، وفي ماليزيا يعتقد أنها تطرد الأرواح الشريرة التي تستدعي البشر إلى العالم السفلي. وفي الشرق عموماً ترمز الأوركيد إلى الرفاهة والخصب.

ويقال إن شعب الأزتيك (قبائل من الهنود الحمر)، كانوا أقوياء نتيجة مشروبهم السحري، ولم يكن هذا المشروب إلا الفانيليا المُستَخرجة من الأوركيد إضافة إلى الكاكاو.

أعلنتها سنغافورا في عام (١٩٨١م) الزهرة الوطنية لها.

وتشتهر تايلاند بزهرة الأوركيد وتعدّها رمزاً لها، إذ توزّع عادةً الخطوطُ الجوية التايلاندية هذه الزهرة على ركابها وزبائنها.

سُجل خمسة وعشرون ألف نوع من الأوركيد، تتفتح أزهارها في ضوء النهار ماعدا نوع واحد فحسب تتفتح أزهاره ليلاً.

أصغر زهور الأوركيد توجد في أمريكا الجنوبية ولا يزيد قطرها عن نصف مليمتر، وأكبرها توجد في جزر مدغشقر ويبلغ قطرها أكثر من (١٨) بوصة.

طبقة الأوزون في خطر

الأوزون غـازٌ تفاعليٌّ نشـط موجود بشـكل طبيعي فـي غلافنا الجوي. كل جـزيء من الأوزون يحتوي على ثلاث ذرات من الأكسـجين ويشار إليه كيميائياً بالرمز O3. يوجد الأوزون في منطقتين مـن الغلاف الجوي، التروبوسـفير وهي المنطقة الممتدة من سـطح الأرض إلـى نحو ١٠-١٥كم)، والستراتوسفير (بين قمة التروبوسفير وإلى ارتفاع نحو ٥٠ كيلومتراً). نحو ١٠ ٪ من الأوزون يوجد في التروبوسـفير والمتبقي (نحو ٩٠ ٪) يوجد في الستراتوسـفير. الكميـة الكبيرة من الأوزون في الستراتوسفير يشار إليها غالباً باسم «طبقة الأوزون».

هذا ما كتبه أ.د.رائد محمد سليمان عالم الفيزياء الفلكية في مركز هارفارد سميثسونيان للفيزياء الفلكية في موقع منظمة المجتمع العلمي العربي في اليوم العالمي للأوزون (١٦ أيلول ٢٠١٩م)، وقال أيضاً:

«الأوزون في طبقة الستراتوسـفير، يحمي الحياة على الأرض عن طريق امتصاص أشعة الشمس فوق البنفسجية. ويمكن أن يؤدِّي استنفاده إلى زيادة كمية الأشعة فوق البنفسجية التي تصل إلى الأرض مما قد يؤدي إلى زيادة حالات الإصـابة بسرطان الجلد وإعتام عدسة العين وضعف أجهزة المناعة. قد تلحق الأشعة فوق البنفسجية الضرر أيضاً بالمحاصيل وتقلِّل من كمياتها. ولكن الأوزون الموجود في الطبقة السفلى (التروبوسفير) يعد من غازات الاحتباس الحراري الملوثة للهواء، وهو ضار بصحة الإنسان والنباتات والنظام الإيكولوجي. كما أنه عنصر رئيس في الضباب الدخاني بالمدن. والأوزون التروبوسفيري ملوث مناخي قصير العمر، إذ يتراوح عمره في الجو بين ساعة إلى أسابيع. ويمكن أن يسبب استنشاق الأوزون مجموعة متنوعة من المشكلات الصحية...

يُنتج الأوزون بشـكل طبيعي في الستراتوسفير. ولكن هذا الأوزون «الجيد» يُدمَّر تدريجياً بوساطة مواد كيميائية من صـنع الإنسـان يُشار إليها على أنها مواد مسـتنفدة للأوزون (ODS)، بما في ذلك مركبات الكلوروفلوروكربون (CFCs)، ومركبات الكربون الهيدروكلورية فلورية (HCFCs) والهالوجينات وبروميد الميثيل ورابع كلوريد الكربون. كانت هذه المواد تُستخدم سابقاً، وأحياناً لا تزال تستخدم في المبردات، وطفايات الحريق، والمبيدات الحشرية. بمجرد إطلاق هذه المواد المستنفدة للأوزون في الهواء تتحلَّل ببطء شـديد. في الواقع، يمكن أن تظل سـليمة لسنوات لأنها تتحرك عبر التروبوسفير حتى تصل إلى الستراتوسفير. هناك تُكسَّر بسبب كثافة أشعة الشمس فوق البنفسجية وإطلاق جزيئات الكلـور والبـروم التي تدمر الأوزون «الجيد». يُقدّر أن ذرة واحدة مـن الكلور يمكن أن تُدمِّر مئة ألف جزيء من الأوزون «الجيد». على الرغم من أنَّنا قلّلنا من استخدام كثير من المواد المستنفدة للأوزون، إلا أن اسـتخدامها في الماضـي لا يزال يؤثر في طبقة الأوزون الواقية. ويمكن ملاحظة ترقُّق طبقة الأوزون الواقية باستخدام قياسات الأقمار الصناعية، ولاسيما على المناطق القطبية».

ثقب الأوزون هو منطقة من الغلاف الجوي تكون فيها طبقة الأوزون رقيقة جداً وبخلاف ما يعتقده كثيرون، ليس فجوة بالمعنى الحقيقي، وإنما هو منطقةٌ ينخفض فيها تركيز الأوزون بشكلٍ كبيرٍ بحيث يتراوح تركيزه نحو ٥٥ – ٦٠ ٪ من التركيز الطبيعي له.

وقد وُثِّقَت حالة نقصٍ في طبقة الأوزون أول مرة في عام (١٩٨٥م) فوق القطب الجنوبي، وذلك بسبب الظروف الجوية وتجمع الملوّثات الكيميائية الموجودة هناك، وكانت طبقة الأوزون تعمل على إصلاح نفسها بشكلٍ طبيعيّ، لكن مع الزيادة الملحوظة في انبعاث هذه الغازات والملوثات أصبح ثقب الأوزون فوق القارة القطبيّة الجنوبية جزءاً دائماً.

ومنذ أشهر اجتاح وباء (كورونا– كوفيد ١٩المستجد) العالم بأكمله وأزهق آلاف الأرواح، وأدى إلى إيقاف حركة الاقتصاد العالمي تقريباً وأُلغيت الرحلات الجوية بعد فرض معظم الدول حجراً صحياً على المواطنين منذ تفشّيه قبل أشهر عدّة.

وعلى الرغم من أن الهدف من كل هذه الإجراءات هو الحد من انتشار فيروس «كورونا المستجد»، فقد ترتب على ذلك تبعات أخرى غير متوقعة، منها: الانخفاض المفاجئ في انبعاثات الغازات المسببة للاحتباس الحراري تزامناً مع إغلاق المصانع وشبكات النقل والشركات والحد من الأنشطة الصناعية. وتراجعت مستويات التلوث.

وأعلنت وكالة كوبيرنيكوس الأوروبية لمعلومات تغير المناخ عن انغلاق الثقب التاريخي الذي شهدته طبقة الأوزون أعلى القارة القطبية الشمالية خلال شهري آذار ونيسان، وأن وقوع ما يُعرف بانقسام الدوامة القطبية سمح للهواء النقي للأوزون بالولوج إلى القطب الشمالي مما أدى إلى إغلاق الثقب.

واستعرضت لجنة المستقبل البشري في تقرير لها بعنوان «البقاء والنجاح في القرن الحادي والعشرين» عشرة تهديدات كارثية محتملة لبقاء الإنسان، ونشر التقرير على موقع «كونفرزيشن» بتاريخ ٢٥ نيسان، وذكر فيه: «إن فيروس كوفيد-١٩ ليس إلا واحداً من تهديدات كارثية محتملة لاستمرارية الجنس البشري، وتعد هذه التهديدات العشرة نتيجة حتمية لتغير المناخ، وتشمل: انخفاض الموارد الطبيعية، ولاسيما المياه، وانهيار النظم البيئية وفقدان التنوع البيولوجي، ونمو تعداد السكان البشري الذي بات يتجاوز القدرة الاستيعابية للأرض، والاحتباس الحراري، والتلوث الكيميائي لنظام الأرض بما في ذلك الغلاف الجوي والمحيطات».

وختمت اللجنة تقريرها مشددة على أننا نعيش في أوقات غير مسبوقة من مخاطر كارثية ووجودية، وأن المستقبل البشري يخصنا جميعاً، ولا بد من إجراء مناقشات تشاركية شاملة ومتنوعة على مستوى الأفراد والسياسات لتقييم سلوك الجنس البشري على الأصعدة كلها، وانعكاس أفعالنا اليوم على الأجيال القادمة.

❁ ❁ ❁

صَمَد بَهرنجي

٢٤ ساعة من الحلم واليقظة

ترجمة: عمر عدس

اختيار وتقديم: ناظم مهنا

رئيس مجلس الإدارة
محمد الأحمد
وزير الثقافة

المدير المسؤول
ثائر زين الدين
رئيس التحرير
ناظم مهنا

الإشراف الطباعي
أنس الحسن
التصميم والإخراج
ريما محمود
التدقيق اللغوي
أماني الذبيان
التنضيد
ابتسام عيسى

صَمَد بَهرنجي

(١٩٣٩-١٩٦٨م)

كاتب قصصي إيراني، ولد في مدينة تبريز. كانت حياته قصيرة ولكن قدم منجزاً قصصياً مميزاً للكبار والصغار، وعُرِفَ بقصصه الواقعية، وله كتاب حول أمور التربية في إيران، وعرف باهتمامه بالفلكلور الإيراني والأذربيجاني بشكل خاص..

هذه القصة المختارة، اخترناها لجماليتها السردية ومقدرتها على التأثير أولاً ولبث التنوع في عملية الاختيار من جهة ثانية.

ترجم هذه القصة إلى العربية الأستاذ عمر عدس، ونُشِرت في مجلة اللوتس / مجلة اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا- العدد ٦١ عام ١٩٨٧م.



لوحة للفنان الإيراني مرتضى كاتوزان

لــو أردت أنْ أكتــب كل ما حدث لي في (طهران)، لاحتاج ذلك إلــى عدّة كتب، وربّما كان باعثــاً للملل، ولهذا فسوف أكتفي بالحديث عن الساعــات الأربع والعشرين الأخيرة، معتقداً أن ذلــك لــن يكون مملاً أو مرهقاً... وبالطبع، فإنه ليس بوسعي إلّا أن أبيّن كيف جئت ووالدي إلى طهران:

مضت شهور عدة ووالدي عاطل عن العمل. وفي النهاية، ترك أمّي وأختي وإخوتي وحدهم فــي مدينتنا، وأخذني من يــدي وجاء بي معه إلى طهران. كان بعض معارفنا وأهل مدينتنا قد جاؤوا إلى طهران من قبل، وأفلحوا في العثور على عمل، وقد اقتدينا بهم.

كان أحد المعارف يملك دكّة لبيع الثلج، وآخر يشتري ويبيع الملابس القديمة، وثالث يبيع البرتقــال... أمّــا والدي فقد استطاع الحصول على عربة يدويــة، وصار بائعاً متجولاً... يبيع البصل والبطاطا والخيار وما إلى ذلك. وهكذا كنّا... لقمة نأكلها، ولقمة نرسلها إلى أمّي.

كنــت في بعض الأحيــان أرافق والدي في تجواله. وفي أحيــان أخرى أهيم في الشوارع وحيــداً، ولا أعود إلى والدي إلّا في الليل. كما كنت بين حين وآخر أبيع اللّبان أو أوراق الحظ والآن نأتي إلى أصل الموضوع:

في تلك الليلة كنت مع (قاسم)، وابن (زيفر) بائعة بطاقات اليانصيب، وأحمد حسن، واثنين آخرين كنّا قد ترافقنا معهما قبل ساعة على رصيف البنك.

كنّــا -أربعتنا- جالسين على رصيف البنك نتشاور أين نذهب لنلعب (رمية النرد)، عندما جاء هذان الاثنان، وجلسا إلى جانبنا.

كان كلاهما أكبــر منّا، أحدهما بعين سليمة واحدة، والثاني يلبس حذاء جديداً أسود، إلّا أن عظــم إحدى ركبتيــه، الوسخ بشكل واضح، بارز إلى الخارج مــن فتحة في ركبة سرواله المهترئ... وكان وضعه يبدو أسوأ من وضعنا.

أخذنا -أربعتنا- نرمق الحذاء بنظرات مختلسة. ثم تبادلنا النظر فيما بيننا. وكانت نظراتنا في وجوه بعضنا تقول: «انتبهوا يا أولاد إلى أننا نجالس لصّ أحذية».

قال الولد وقد لاحظ نظراتنا: «ماذا؟ أما رأيتم حذاء من قبل؟».

قـــال رفيقـــه: «دعك منهم يا محمود. ألا تـــرى عوراتهم جميعاً من ثيابهـــم؟ من أين لهؤلاء المساكين أن يكونوا قد رأوا حذاء؟».

قال محمود: بالله عليك، انظر إليّ، كيف أرى أقدامهم الحافية، ثم اسألهم مع ذلك «ألم تروا أحذية في أرجلكم من قبل؟».

قـــال رفيقه ذو العين الكفيفة: «ليس الجميع مثلك، عندهم أب وجيه يغدق عليهم النقود دون حساب، ويشتري لهم الأحذية الجديدة».

ثـــم استغرق الاثنان في الضّحك. في حين شعرنا نحن الأربعة بالعجز. نظر أحمد حسين إلـــى ابـــن بيّاعة اليانصيب. ثم نظر كلاهما إلى قاسم. ثم نظـــر ثلاثتهم إليّ: ماذا نفعل؟ أنبدأ بالشرّ، أم ندعهما يقهقهان ويغرّران بنا؟

قلت لمحمود بصوت زاعق: «أنت لصّ! أنت سرقت الحذاء».

أخذ الاثنان يشهقان بالضحك، في حين راح الأعور يهمز بكوعه رفيقه في خاصرته ويقول له: «أما قلت لك يا محمود؟... هاها!... أما قلت لك؟... هه...هه...!».

كانت السيـــارات بألوانها المختلفة متوقفة إلى جانب الشـــارع. وكانت متقاربة متراصّة، فتبـــدو وكأنها سور من الحديد مقـــام أمام أعيننا. تحركت سيـــارة قرمزية اللون، كانت تقف قبالتي تماماً. فانفتحت أمام ناظري فرجة أتاحت لي أن أرى منتصف الشارع.

كانـــت السيارات المختلفة. من سيارات أجرة، وسيارات خاصة، وحافلات تزحم الشارع، وهـــي متقاربة تزحف ببطء وتطلق ضجيجها الصاخب... وتبـــدو وكأن إحداها تدفع الأخرى، وتتبعها وهي تصيحُ فـــي أثرها... كانت طهران في نظري أكثر بقاع العالم ازدحاماً وصخباً، وهذا الشارع أشدّ بقاع طهران صخباً وازدحاماً.

كاد الأعور ورفيقه محمود أن يُغمى عليهما من الضحك. أمّا أنا فقد كنت أتمنّى من الله أن نتشاجر معاً. فقد كنت تعلمت بعض الشتائم الجديدة، وأريد أن أوجّهها لأيّ أحد وبأيّ شكل، حتّـــى إن كان ذلك من دون مناسبة. قلت في ســـرّي، ليت محموداً يصفعني، عندئذ سأغضب وأثور وأقول له: «أترفع يدك عليّ؟ سوف آتي الآن وأقص خصيتيك بالسكين، أنا بنفسي!».

وعلى هذه النيّة، أمسكت بخناق محمود الذي كان جالساً بجانبي، وقلت: إذا لم تكن لصّاً، فقل إذن، من الذي اشترى لك الحذاء؟!».

انقطــع الضحك عندئذ. سارع محمود بإقصاء يدي عنه وقال: «اجلس في مكانك يا ولد... أتدرك معنى ما تقول؟».

توســط الأعور بجسمـــه فيما بيننا، وحال دون نشوب الشجار، وقـــال: «دعه يا محمود... لا ينبغـــي لك أن تبدأ الشجار في هذا الوقـــت المتأخر من المساء... دع حلاوة الضحك باقية في أفواهنا».

كنّــا -نحن الأربعة- نضمر الرغبة في الشجــار والمعاركة، ولكن محموداً ورفيقه الأعور، كانا يرغبان رغبة أكيدة في التسلية والضحك.

قـــال لي محمـــود: «حبيبي، نحن في هذه الليلـــة لا ننوي التشاجـــر. إذا كنتم راغبين في الشجار، فلنؤجّله إلى الليلة القادمة».

قال الأعور: «الليلة، نريد أن نتحدث ونضحك قليلاً... طيب؟».

قلت: «وهو كذلك».

جاءت سيارة براقة وتوقفت إلى جانب الشارع أمامنا، فشغلت المكان الخالي. ترجّل منها رجل وامرأة شابة، وجرو أبيض متحفز. كان معهم ولد في حجم أحمد حسين، يرتدي سروالاً قصيـــراً وجوارب بيضاء، وحذاء يكشف مشطَيْ قدميه. وكان شعره المدهون بالزيت منسرحاً علـــى كتفيه. يمسك بإحدى يديه نظارة بيضاء. وباليد الأخرى يمسك بيد والده. وكانت سلسلة الكلـــب في يد السيدّة التي كانت عارية الذراعين والقدمين، وتنتعل حذاء عالي الكعب، وعندما عبرت من جوارنا عبقت في أنوفنا نسمة من عطرها الرائع.

تنـــاول قاسم قشرة فاكهة من تحت قدميه وقذف بهـــا عنق الولد بقوّة. استدار الولد ونظر إلينا ثم قال: «متشردون!».

قال أحمد حسين مغتاظاً: «انقلعْ... يا بن أمّك».

حانت لي الفرصة فقلت: «سوف آتي الآن، وأقص خصيتيك بالسكين!».

انفجـــر الأولاد جميعاً بالضحك بغتة. وسحب الرجل ابنه من يده، وغابوا داخل فندق كان على بعد عدة أمتار.

عادت العيون من جديد تطالع حذاء محمود الجديد. قال محمود بلهجة ودّية: «ليس الحذاء مهمّاً كثيراً بالنسبة إليّ. وإذا شئتم فهو لكم».

ثم التفت إلى أحمد حسين وقال: «تعال يا صغير... تعال انزع الحذاء وألبسه رجلك».

نظر أحمد حسين إلى قدمي محمود غير مصدّق، دون أن يتحرك في مكانه.

قال محمود: «لماذا وقفت تحملق؟ ألا تريد الحذاء الجديد؟ تعال خذه!».

عندئـذ نهضـ أحمد حسين من مكانه، ومشـى إلى محمود، ثم انحنـى أمامه لكي ينزع الحـذاء من قدميه، في حين أخذنا –ثلاثتنا– ننظر دون أن نقـول شيئاً. أمسك أحمد حسين بقدم محمود بإحكام. وجَذَبَ... ولكن يديه انزلقتا، ووقع إلى وراء على رصيف الشارع. انطلق محمود والأعور في ضحك محموم، خيِّل إليّ أنه أوجع بطنيهما من شدّته. في حين نظرنا إلى يدي أحمد حسين اللتين لطّخهما السّواد.

كان الأعـور جالساً إلـى جانب محمود يغصّ بالضحك ويقـول: «أما قلت لك يا محمود؟ هاها..ها! أما قلت لك؟... هه... هه...هه!».

كان أثـر انـزلاق أصابع أحمد حسين واضحاً جلياً على قدم محمـود. فَطِنّا نحن الثلاثة أخيراً إلى أننا قد خُدِعنا. أصابنا ضحك الرفيقين المحتالين بالعدوى، فأخذنا نضحك بدورنا. كان أحمد حسين قد نهض من بين أقدام المارة حانقاً. وقف ينظر إلينا مدّة، انطلق يضحك هو الآخـر. فازداد ضحكنا وتعالى وطال! فكان المارّة ينظرون إلينا ثم يتابعون مسيرهم. انحنيت وتفحصّت قدميْ محمود عن كثب. أين الحذاء؟! إن ما كان محمود قد فعله هو أنه صبغ قدميه بالطلاء، بحيث يظنّ الناظر إليها أنه ينتعل حذاء أسود جديداً! كانت خدعة عجيبة!

❀ ❀ ❀

اقترح محمود أن نلعب نحن الستة (رمية النرد).

كان معـي أربعة ريالات. ولم يعلن قاسم عن مقدار نقوده. وكان مع محمود ورفيقه خمسة ريالات. ومع ابن (زيفر) بيّاعة اليانصيب (تومان) واحد. أمّا أحمد حسين فلم يكن يملك نقوداً أصلاً.

كان علـى بعد قريب من مكاننا، وإلى أسفل قليلاً، دكان مغلق. ذهبنا إليه، وشرعنا باللعب أمامـه. رمينا حجر النرد، للاقتراع على البادئ باللعـب. رَسَتْ القرعة على ابن (زيفر). ألقى حجر النرد، فجاءت خمسة. بعد ذلك جاء دور قاسم. ألقى حجر النرد، فجاءت ستة، فأخذ ريالاً من ابن (زيفر). ثم رمى الحجر مرة أخرى فحصل على اثنين، فأعطى حجر النرد إلى محمود. حصل محمـود على أربعة، فأخذ ريالين من قاسم، وصفق بيديه، وقال مسروراً: «صلوا على النبي! تكلم حظّي!».

وهكذا مضينا نلعب ونتقاذف حجر النرد اثنين اثنين.

مرّ عن يميننا شابان متأنقان في لباسهما. تقدّم منهما أحمد حسين راكضاً وأخذ يتوسّل: «ريالاً واحداً... يا سيدي أعطني ريالاً واحداً... من أجل الله!».

صَفَحَ أحد الرجلين أحمد حسين وأبعده عنه. ولكن هذا ركض من جديد واعترض طريقهما وهو يرجو ويستعطف:

- «أعطني ريالاً يا سيدي... الريال ليس شيئاً كثيراً... بالله عليك...».

وعندما كانوا يعبرون من أمامنا، قبض أحد الشابين على مؤخّر عنق أحمد حسين، ورفعه، ثم وضعه مطروحاً على بطنه، على الحاجز الذي يوازي الشارع. كان رأس أحمد حسين متدلياً نحو الشارع، وقدماه نحو رصيف المشاة. وظلّ على هذه الحال، وهو يضرب الهواء بيديه وقدميه إلى أن أفلح في إيصال قدميه إلى الأرض، حيث وقف في مكانه ذاك عند حافة قناة الشارع.

جاء من الجهة اليسرى فتاتان وشاب وهم يضحكون. وكانت الفتاتان ترتديان ثياباً قصيرة زاهية الألوان، وتسيران والشاب يتوسطهما. هرول أحمد حسين يتبعهم، وقال يتوسل إلى إحدى الفتاتين: «لله يا آنسة، أعطيني ريالاً... إنّي جائع... ريال واحد ليس شيئاً كثيراً... لله... يا آنسة، ريال واحد!».

لم تأبه بالأمر. أعاد أحمد حسين الرّجاء. أخرجت الفتاة نقوداً من محفظتها، ووضعتها في كفّه.

عاد إلينا فرحاً وقال: «أنا أيضاً سأرمي النّرد».

قال ابن (زيفر): «أين نقودك؟».

فتح أحمد حسين قبضته يرينا النقود. كانت في كفّه قطعة من فئة الريالين.

قال قاسم: «هل عدتَ إلى الاستجداء؟».

وأراد أن يضرب أحمد حسين، ولكن محموداً أمسك بيده وحال دون ذلك.

لم يقل أحمد شيئاً، بل أوسع لنفسه مكاناً وجلس. نهضتُ وقلت: «أنا لا ألاعب شحادين. لن أرمي النرد مع متسوّلين».

كان معي عندئذ ريال واحد لا يزيد. فقد خسرت ثلاثة من ريالاتي الأربعة. قال محمود الذي كان قد ساء حظّه كثيراً: «يكفي ما لعبناه من (رمية النرد)... سنلعب (الرمي عند الجدار)...».

قال لي قاسم: «يا (لطيف)، لا تفسد اللعب بكلامك هذا مرة أخرى».

ثم قال يخاطب الجميع: «مَنْ سيرمي؟».

قال ذو العين الكفيفة: «ارمِ أنت وحدك... نحن سنلعب لعبة (الرمي عند الجدار)...».

أشــار ابن (زيفر) إلى قاسم وقال: «إن لعب (رمية النرد) مع هذا الرفيق لا فائدة فيه، فهو كلما رمى حجر النرد حصل على خمسة أو ستة... سنلعب لعبة (صورة أم كتابة)...».

قال أحمد حسين: «هو كذلك».

قال محمود: «كلا، سنلعب (الرمي عند الجدار)...».

كان الشــارع يوشك أن يخلو من الناس، وقد أغلقت كثير من الدكاكين والمحلات المقابلة أبوابها.

لكــي نبدأ اللعب، وقفنا عند حافــة قناة الشارع، وألقى كل منّا بقطعة نقود من فئة الريال، من مكانه عند الحافة إلى أساس الجدار.

كانت قطع النقود لا تزال عند أساس الجدار حين صاح أحمد حسين: (الحارس!).

كان الحارســ والهراوة في يــده، لا يبعد عنّا سوى بضع أقــدام. هربت مع أحمد والولد كفيف العين. واندفع محمود وابن (زيفر) في إثرنا. أراد قاسم أن يجمع النقود من عند أساس الجــدار في اللحظة التي وصل فيها الحارس. صرخ قاسم مــن ضربة الهراوة ولاذ بالفرار. صاح الحارس في إثره:

- «أيها المتشردون لاعبو القمار!... أما لكم بيوت تأوون إليها؟ أما لكم آباء وأمهات؟».

ثم انحنى وجمع النقود عن الأرض، ومضى في سبيله.

حيــن اجتزت تقاطع الشارعين، رأيت أنني قد بقيت وحيداً. كان دكان (كباب الأرز) القائم في تلك الناحية من الشارع، قد أغلق أبوابه... لقد تأخرتُ. كنت أعود إلى والدي حينما يسحب عامل هذا الدكان، بابه الحديدي إلى أسفل فيغلقه نصف إغلاق.

رحت أعبر الشوارع والتقاطعات مسرعاً، وأنا أقول لنفسي: «إن والدي الآن مستغرق في النوم... ليته يجلس فينتظرني... لا بدّ أنّه الآن مستغرق في النوم».

ثم قلت لنفسي مرة أخرى: «ماذا عن دكان بيع الألعاب؟ إنه الآن مغلق هو الآخر. مَنْ يملك الصبــر وفراغ البال ليشتري الألعاب في هذا الوقت من الليل؟... لا بدّ أنهم قد حشروا جَمَلي داخــل الدكان ثم أقفلوا الباب ومضوا... ليتني أستطيع التحــدّث مع جَمَلي. إنني أخشى أن ينســى ما عزمنا عليــه ليلة أمس. ترى، ألن يأتي عنــدي؟... كلّا... لا بدّ أن يأتي. لقد قال لي

بنفســه إنّه سيأتي ليلة غدٍ، فأركبه ونطوف في طهــران معاً. إن ركوب الجمل له طعمه ونكهته الممتعة...!».

ارتفــع فجأة زعيق فرامل، ووجدتني مقذوفاً في الهواء، حين خيّل إليّ أنني مغادر. عندما وقعــت على الأرض، أدركت أنّه قد صدمتنــي سيارة وسط الشارع. ولكن شيئاً لم يحدث لي. كنت أحاول تدليك معصمي. إذ أطلّ شخص برأسه من السيارة وصرخ: «قم من أمام السيارة وانقلع! لا تتجمد كالصنم».

تنبهــت فجأة. كانت عجوز متبرّجــة جالسة وراء مقود السيــارة. وإلى جانبها يجثم كلب ضخم يطلّ بنظراته على الخارج، والطوق في عنقه يلتمع ويبرق.

وجــدت نفسي في حالة خيلت إليّ أننــي إذا لم أفعل شيئاً في هذه اللحظة... إذا لم أحكم زجــاج السيارة مثلاً... فســوف أنفجر من فرط الغضب والقهر، ولن أكون قادراً على التحرك من مكاني.

أطلقــت العجوز نفير السيارة بضع مرّات، وقالت مــرة أخرى: «أأنت أصمّ يا ولد؟ تجهنمْ من أمام السيارة».

مــرت بضع سيارات أخرى، تحايدتنا، وتابعت مسيرها. أخرجت العجوز رأسها من نافذة السيارة، وأرادت أن تقول شيئاً، فقذفت ببصقة كبيرة إلى وجهها، ووجهت إليها بعض الشتائم، ثم سارعت بالابتعاد عن المكان.

بعد أن مشيت قليلاً، جلست على رصيف أحد المحلات التجارية المغلقة، وقلبي يخفق بعنف.

كان للمحــلّ التجاري باب حديدي شبكي، وداخــل المحلّ مُضاء، فتبدو أنواع مختلفة من الأحذية منسّقة من وراء الزجاج.

كان أبــي يقول ذات يوم إننا لن نقدر علــى شراء زوج من هذه الأحذية، حتى لو دفعنا فيه دخلنا مدّة عشرة أيام.

أسنــدت رأسي إلى باب المحل، ومددت رجليّ. كان معصم يدي ما يزال يؤلمني... أحسّ بالانقباضــ في معدتي... تذكــرت أنني لم أذق الخبز إلى الآن. قلت لنفسي: الليلة أيضاً، عليّ أن أنام جائعاً... ليت والدي ترك لي شيئاً آكله...».

تذكــرتُ بغتة أن جَمَلي ســوف يأتي إليَّ في هذه الليلة، ويُركبنــي على ظهره ويأخذني في جولــة. نهضت من مكاني ومشيت مسرعــاً. كان محل بيع الألعاب مقفــلاً، ولكن الجلبة التي

تحدثها اللعب والعرائس تُسمع واضحة من خلف الباب الحديدي. قطار البضائع يقعقع ويطلق صفارتــه. والدبّ الأســود الضخم كأنه جاثم وراء مدفع رشاش يطلــق النار ويرهب العرائس الجميلــة الناعمة. والقرود تقفز مــن ركن إلى ركن، وهي تتعلق بين حيــن وآخر بذيل الجمل، فيرغــي ويزبد وهــو يسبّ ويشتم. والحمار طويل الأذنين يحــكّ أسنانه بعضها ببعضٍ وينهق، ويــدع صغار الدببة والعرائس تعلو ظهره، ويجول بها بخطواته الواسعة. والجمل ألقى بسمعه إلى تــكّات ساعة الحائط، وكأنه مواعد أحداً. الطائرات، وطائــرات الهليكوبتر تجوب الفضاء. السلاحف تتأوّد برؤوسها ناعسة داخل أصدافها. إناث الكلاب ترضع جراءها. القطّة تختلس بيض الدجاج من السلّة. الأرانب ترنو إلى الصيّاد في القفص المقابل في دهشة وتعجّب. والقرد الأسود الذي لا يبتعد عن الزجاج يداعب (الهارمونيكا) بشفتيه الغليظتين فيخرج أصواتاً جميلة متنوعــة. السيارات والحافلات حملت العرائســ والدُّمى وأخذت تطوف بها. الدبابات والمدافع والبنــادق تطلق رصاصها بغزارة. والأرانب البيضاء الصغيــرة أمسكت بأيديها حبّات الجزر الضخمــة، وأخذت تقضمها بحيث انفتحت أفواهها حتى بلغــت آذانها... وأهم من كل ذلك... كان جملي هنالك، كلّما أراد أن يتحرك خلط الأشياء بعضها ببعض. كان ضخماً بحيث لم يعد لــه متّسع خلف الزجاج، فيظل طوال النهــار واقفاً في منتصف الدكان وجرس عنقه يدق. وهو يمضــغ وقــد ألقى بسمعه لتكّات الساعة... قاطرة من صغــار الجمال بيضاء الوبر تصيح من داخل قفصها: «ماما، إذا ذهبت إلى الشارع فسوف تذهب معك، طيب؟».

أردت أن أتبــادل مع جملي بعض الحديــث، ولكنه لم يسمع صرخاتي عليه على الرغم من ارتفاعهــا. لم أجد بُدّاً من ضرب الباب بقبضتي عدّة ضربات لعلّ الآخرين يصمتون... ولكن، فــي اللحظــة نفسها وجدت شخصاً يمسك بي من أذني ويقول: «هل جُننتَ يا ولد؟ هيّا، اذهب لتنام».

لم يكن ثمة مجال للتوقف. خلّصت نفسي من يد الحارس ولذت بالفرار، مبتعداً إلى أقصى ما يمكنني.

عندمــا بلغت والدي كانت الشوارع خاوية صامتــة. وبين حين وآخر تعبر إحدى سيارات الأجرة من جانبي وتختفي.

كان والــدي نائماً فوق عربته اليدويــة، بحيث لو أردت أن أنام أنا الآخر فوقها، لاضطررت إلى إيقاظه لكي يبعد رجليه ويفسح لي مكاناً. كان إلى جانب عربتنا، عدد من العربات الأخرى

عنــد حافة المجرى أو بجانب الجــدار، وقد نام أصحابها عليها. كما نام كثير من الأشخاص على الأرض بجانب الجدار.

كانــت هذه البقعة تقع عنــد تقاطع شارعين، وكان أحد أبناء بلدتنــا يملك في هذا المكان كشكاً لبيع الثلج.

كان النعاس قد نال منّي، فألقيت بنفسي على الأرض، ونمت بجانب عربتنا.

صوت جرس... جرينك... جرينك... جرينك!

- «لطيف... يا لطيف، أين أنت؟ لماذا لا تجيب؟ لماذا لا تأتي لنذهب ونتجوّل؟».

جرينك... جرينك... جرينك!...

- «حبيبــي، لطيف... ألا تسمع صوتي؟ أنا الجمــل. جئت لكي نذهب نتجوّل... قم واركب لنذهب».

عندمــا صار الجمل تحت الشرفــة خلعت عني ملابس النوم، وطرت من على الشرفة عالياً ثم هبطت على ظهر الجمل، وقلت له ضاحكاً:

- «إني جالس على ظهرك، فلماذا تصيح وتنادي؟».

فرح الجمل عندما رآني، ووضع بعض اللبان في فمه، وأعطاني بعضه، ثم سرنا. وبعد أن مشينا قليلاً قال لي الجمل: «لقد أحضرت لك (الهارمونيكا)... آلتك الموسيقية المفضلة. هيا، خذها واعزف عليها لنستمع».

تناولت الآلة الجميلة من الجمل ورحت أنفخ فيها بشدّة، في حين أخذ الجمل يرافق العزف بطنين أجراسه مختلفة الأحجام.

ثنى الجمل عنقه إلى الخلف والتفت إليّ وقال: «هل تعشيت يا لطيف؟».

قلت: «كلا، لم يكن معي نقود».

قال الجمل: «إذن، نذهب أولاً ونتعشّى».

عندئــذ قفز أرنب أبيض هابطاً من شجرة وقال: «أيها الجمــل العزيز... سنتناول العشاء الليلة في إحدى (الفلل). سوف أذهب وأخبر الآخرين. اذهبا أنتما وحدكما».

ألقي الأرنب عقب الجزرة التي كان يقضمها في الغدير، وابتعد عنّا قافزاً.

قال الجمل: «هل تعرف ماذا تعنيه كلمة (فيلا)؟».

قلت: «أظنّها ضيعة أو عزبة».

قـــال الجمل: «ليست ضيعـــة أو عزبة... الأثرياء وأصحاب الملاييـــن يبنون لأنفسهم قصوراً ودارات باذخـــة حيث يطيب الماء والهواء، يذهبون إليها كلّمـــا عنّ لهم، للاستراحة والاستجمام. ومثل هذه البيوت يقال لها (فلل). وبالطبع، فإنّ هذه (الفلل) تحوي برك الماء والنوافير والحدائق والبساتين العامرة بالورود والأزهار. كما أن في كل منها فريقاً يضم البستاني والطباخ والخادم والخادمـــة. كمـــا أن لبعض الأثرياء منتجعات وفلـــلاً كثيرة في البلدان الأجنبيـــة، مثل سويسرا وفرنســـا. والآن سنذهـــب إلى أحـــد المنتجعات في شمالي طهران حيث نُذهـــب عن أنفسنا حرّ الصيف».

قـــال الجمل ذلك ثم ارتفع طائراً في الجوّ كالطيور، وكأنما نبتتْ له أجنحة. رأينا من تحتنا البيوت الفاخرة النّظيفة. لم نلمس في الجوّ رائحة الدخان والتلوث. بدت البيوت والشوارع أمام ناظري وكأنني أشاهد شريطاً سينمائياً.

قلت للجمل بعد ذلك: «هل أنت واثق من أننا لم نخرج من طهران؟».

قال الجمل: «ما الذي جعلك تظنّ ذلك؟».

قلت: «عجباً، إن كل هذه المناطق خالية من روائح الدخان والأقذار... والبيوت كلها كبيرة، ومثل باقات الورود».

ضحـــك الجمل وقال: «الحق معك يا عزيزي لطيـــف. إنّ طهران جزآن، وكل جزء منهما له خصائصـــه وصفاته. إنّها جنوب وشمال. والجنوب يغصّـــ بالدخان والأقذار والرمل والغبار. أمـــا الشمال فنظيف... ولذا فإن الحافلات المهترئـــة تعمل في الجنوب. وكل أفران الآجر في تلـــك النواحي. وكل الشاحنات والآليات التي تعمل بالديزل تتخذ طريقها من هناك. وكثير من شوارع وطرقات الجنوب ترابية. وكل مياه الشمال الملوثة ومياه المجاري تصبّ في الجنوب. والخلاصة... إن الجنوب هو مكان المعدمين والجياع، والشمال مكان الوجهاء والأثرياء. هل رأيت -عمرك- بنايات مرمرية ذات عشر طبقات في منطقة (حصير آباد)، ومنطقة (نازي آباد)، وشارع (الحاج عبد المحمود)؟ هذه البنايات الشامخة التي تحتل طوابقها الأرضية المحلات التجارية التي يمتلكها الأعيان والتي يقتصر عملاؤها على أصحاب السيارات الفارهة والكلاب التي يبلغ ثمن الواحد منها عدّة آلاف من التوامين؟».

قلـــت: «لا تشاهد في نواحي الجنوب أشياء من هذا القبيل... وهناك لا أحد يمتلك سيارة، ولكن كثيرين يمتلكون عربات يدويّة، وينامون في الأكواخ».

كنت جائعاً إلى درجة خِلْتُ معها أن بطني سيثقب لا محالة.

مـــن تحتنا كانت ثَــمَّ حديقة كبيرة، تعجُّ بالأضـــواء الملونة، دافئة يانعـــة تموج بالأزاهير والأشجـــار. تقوم في وسطها بناية ضخمة مثل أيكة من ورود. وعلى بعد عدة أمتار منها بركة ماؤهـــا زلال وأسماكها قرمزية، وعلى محيطها صفّت الموائـــد والمقاعد والورود والرياحين. وعلى الموائد كميات من الأطعمة المتنوعة روائحها اللذيذة تُذهِب العقل.

قال الجمل: «لنهبط، فالعشاء جاهز».

قلت: «ولكن أين صاحب الحديقة؟».

قال الجمل: «لا تشغل فكرك به... إنه راقد في القبو مغلول اليدين».

جثـــم الجمـــل على القرميد الملون عنـــد حافة البركة، حينما قفزت هابطـــاً من ظهره. كان الأرنـــب جاهزاً، قادني من يـــدي، وأجلسني إلى إحـــدى الموائد. وبعد قليـــل هلّ الضيوف: الدّمى بالسيارات، وكثير منها بالطائرات والطائرات العمودية،... الحمار ذو القفز العريض... السلاحف متعلقة بأذيال صغار الجمال... القرود قافزة ومعلقة...والأرانب قادمة وهي تجري. كانـــوا ضيوفـــاً عجيبين صاخبين، مع أطعمـــة ومأكولات يُسيل شذاها اللعـــاب: ديوك رومية محمّرة، (كباب) الفراخ، و(كباب) الضأن، والأرز المطبوخ، وأنواع (الصلصة) المختلفة، وكثير من الأصناف التي لم أدرك ماهيتها.

وقـــف الجمل في مكانه عند حافة البركة، ودعا الجميـــع للصمت بإشارة من رأسه وعنقه، وعندما امتثلوا لإشارته قال: «أرحب بالجميع صغيراً وكبيراً... حلّت بكم البركة... ولكني أريد أن أسألكم: هل تدرون على شرف مَنْ، ومِنْ أجل ماذا أقمنا مثل هذه الوليمة الباذخة؟».

قال الحمـــار: «على شرف (لطيف)...أردنا أن يأكل وجبـــة محترمة... وأن تغادر الحسرة قلبه».

قـــال الدب الجالس وراء المدفع: «إن (لطيف) كثيـــراً ما يأتي إلينا ويفرح علينا، فأصبحنا نحبّه جميعاً».

قـــال الفهد: «نعـــم... مثلما يحبّ (لطيف) أن يمتلكنا ونكون لـــه، فإننا نحن أيضاً نحبّ أن يمتلكنا ونكون له».

قال الأسد: «حقاً... إنّ أطفال أصحاب الملايين سرعان ما يزهدون فينا ويشبعون منّا. إذ إن آباءهـــم يشترون لهم في كل يـــوم ألعاباً جديدة، وعندئذ فإنهم يلعبون بنا مرّة أو مرتين، ثم

تملنا قلوبهم فلا يستعملوننا، وينصرفون عنّا، فيطالنا التّلف ونتلاشى».

تدخلــت في الحديث قائلاً: «إذا أصبحتم لــي جميعاً، فإنني أعدكم بألّا أملّ منكم، وسوف أظل ألعب معكم ولن أترككم وحدكم».

قالت الألعاب والدّمى بصوت واحد: «نحن نعلم ذلك، إذ نعرفك جيداً... ولكننا لا نستطيع أن نصير ملكك، لأننا نباع بأسعار غالية جداً».

ثم قال أحدهم: «لا أظن أن ما يكسبه والدك في شهر، يكفي ثمناً لشراء واحد منّا».

دعا الجمل الجميع إلى الصمت وقال: «نعود إلى موضوعنا... إنَّ ما تفضلتم بقوله جميعاً صحيح، ولكن الوليمة التي أقمناها الليلة كانت لأمر بالغ الأهمية لم يتطرق إليه أي منكم».

تدخلــت فــي الحديث من جديد وقلت: «إننــي أعرف لماذا أحضرتمونــي إلى هنا... لقد أردتــم أن تقولوا لي: (انظر... ليس كل الناس ينامون جياعاً على أرصفة الشوارع مثلك ومثل أبيك)...».

كان ثمة بعضــ النساء والرجال جالسين حول إحدى الموائــد يلتهمون الطعام مسرعين وكان واضحاً أنهم خُدّام المنزل وخادماته.

شرعت أنا الآخر في تناول الطعام، ولكن، بدا وكأنّ في جوفي حفرة مالها قرار...آكل وآكل فلا أشبع، ولا تكفّ معدتي عن القرقرة، شأنها حين أتضور من الجوع.

فكّرتُ: «تُرى هل أنا في منام، فلا أشبع مهما أكلت؟».

تحسّستُ عينيَّ بيدي... كانتا مفتوحتين على مصراعيهما.

قلت لنفسي: «كيف أكون نائماً؟! ذلك مستحيل... فالنائم لا تكون عيناه مفتوحتين، ولا يرى شيئاً... ولكن، لماذا لا أشبع ولماذا أحسّ بمعدتي تُعتصر؟».

كنت عندئذ أطوف حول البناية، وأمرّ بيدي على جدرانها وأحجارها الثمينة... لا أدري من أيــن يأتي التراب والغبار ويصفعان وجهي. كنت في ذلك الوقت في قبو ذلك المنزل، فحسبت التــراب والغبار يأتيان من هناك... وعندما تسربــت الدفعة الأولى من الرمل والغبار إلى فمي وأنفي، عطست: هاتسي...!

❁ ❁ ❁

قلت لنفسي: «ما الذي حدث؟ أين أنا؟».

عبرت مكنسة الزبّال بالفعل من أمام وجهي، وقذفت فيه برمل وغبار الرصيف.

قلت لنفسي: «ماذا حدث؟ هل أنا في منام؟».

ولكني لم أكن نائماً ولا حالماً. فقد أبصرت عربة والدي اليدوية، ثم سمعت ضوضاء سيارات الأجرة، ثم رأيت من خلال غبش الفجر البنايات القائمة عند تقاطع الشارعين. لم أكن نائماً إذن.

وكان الزّبال عندئذ قد تجاوزني، ولكنه ما زال يثير التراب والغبار، ويتابع كنس الرصيف.

قلت لنفسي: «إذن، فهل رأيت كل هؤلاء في الحلم؟ كلّا!... وهل كنت أحلم حقاً؟ كلّا... كلّا!...».

استدار الزبال ونظر إليّ وانحنى أبي من فوق عربته وقال لي: «(لطيف)... هل تحلم؟».

قلت: «لا...لا!».

قال أبي: «إذا لم تكن تحلم فلماذا تصرخ؟ اصعد العربة وتعال إلى جانبي».

صعدت عنده. فمدّ ذراعه تحت رأسي لأنام عليه. ولكنني لم أستطع أن أغفو. كانت معدتي تتقلص وتتمدّد، وجلدة بطني ملتصقة حقاً بعظم ظهري. قال والدي حين رآني عاجزاً عن النوم: «لقد تأخرت في الليل...أمّا أنا فقد كنت متعباً، ونمت مبكراً».

قلت: «كانت قد تصادمت سيارتان بعضهما ببعض، فوقفت أتفرّج، فتأخرت».

ثم قلت: «أبي... هل يستطيع الجمل أن يتكلم ويطير؟...».

قال والدي: «كلّا... لا يستطيع».

قلت: «حقاً... فالجمل ليس له أجنحة...».

قال والدي: «ما الذي حدث لك يا ولد؟ عندما تستيقظ في كل صباح تأخذ في الحديث عن الجمل...».

كنت أفكّر في شيء آخر، فقلت: «أبي... جميل أن يكون الإنسان غنيّاً... أليس كذلك؟ فهو يستطيع أن يشتري كل ما يشتهي. وأن يمتلك كل ما يريد... أليس كذلك يا أبي؟».

قال أبي: «لا تكن جاحداً يا ولد... إنّ الله عالم بمن سيغنيه ومَنْ سيفقره».

كان والدي يقول ذلك دائماً.

عندما انتشر نور الفجر، تناول والدي خُفّه من تحت رأسه وانتعله. ثم هبطنا عن العربة.

قال أبي: «أمس لم أتمكن من تصريف البطاطا... كسد أكثر من نصفها وظل قابعاً في مكانه...».

قلت: «هل تريد أن تجلب صنفاً آخر؟».

لم يتكلم... فتح قفل العربة، وأفرغ كيسين مملوءين على ظهر العربة... أمّا أنا فقد أخرجت الميزان ووضعته في مكانه فوق سطح العربة... ثم انطلقنا...

قال أبي: «سنذهب لتناول الحساء».

كلّما كان والدي يقول في الصباح «سنذهب لتناول الحساء» كنت أعرف أنه لم يتناول العشاء في الليلة السابقة.

كان الزبّال قد كنس الرصيف حتى أسفل الشارع. توجهنا نحو منتزه المدينة. كان بياع الحساء الشيخ، مثلما هو دائماً، عند حافة القناة، جالساً وظهره إلى الشارع، وبين يديه وعاء الحساء يغلي فوق الموقد الذي يعمل بالفتيل. ومن حوله جلس ثلاثة أشخاص بين رجل وامرأة يشربون حساءهم من أواني الألومنيوم. كانت المرأة بائعة بطاقات... ومثل (زيفر) بائعة بطاقات اليانصيب، علّقت عباءتها برأسها. وجلست مقرفصة. ومجموعة البطاقات في حجرها، وقد لملمت عباءتها المتسخة على ركبتيها.

حيّا والدي البائع الشيخ وسأله عن أحواله ثم جلسنا.

تناولنا صحنين صغيرين من الحساء مع نصف رغيف، ثم نهضنا أعطاني والدي ريالين وقال: «أنا ذاهب للتجوال... نلتقي هنا عند الظهر ونتغدّى معاً».

❀ ❀ ❀

كان أول شخص التقيته هو ابن (زيفر) بياعة بطاقات اليانصيب. وكان ملازماً لرجل يقول له بإلحاح: «يا سيدي، اشتر بطاقة واحدة... واحدة فحسب. وسوف تربح إن شاء الله... بالله أن تشتري يا سيدي».

تملّص الرجل من ابن (زيفر) بصعوبة ومضى في سبيله. تمتم الأخير ببضع شتائم وأراد أن يمضي فناديت عليه وقلت: «ألم تستطيع أن تمثّل عليه؟».

قال ابن (زيفر): «إنه متكدّر... وكأنه قد تشاجر مع زوجته».

مشينا معاً. وكان ابن (زيفر) حاملاً عشراً أو عشرين من البطاقات يعرضها على الناس وهو يردد: «بطاقة يا أستاذ؟ بطاقة يا سيدة؟».

كان يحصــل مــن والدته على ريــال مقابل كل بطاقــة يبيعها. فإذا تجمّــع لديه ما يلزمه لمصروفه اليومي، كفّ عن بيع البطاقات، ومضى يتابع اللعب والتجوال والمشاجرة ومشاهدة السينمــا. وقــد كان أكثرنا (ثروة). وكان مــن عادته أن ينزل عند الظهيــرة إلى مجرى مائي تحــت أحد الجسور، فيستلقي هناك وينام ساعة أو ساعتيــن. وهو في الصباح يستيقظ قبل طلــوع الشمس، فيأخذ من أمه مــا بين عشر أو عشرين بطاقة ويمضي من فوره كي لا يفوته المشترون في الصباح، وكي لا يحلّ وقت الظهر قبل أن يتم عمله، فهو لم يكن يحب أن يضيّع ما بعد ظهيرته في بيع البطاقات.

عندما بلغنا شارع (نادري)، كان ابن (زيفر) قد باع ثلاث بطاقات، وهناك قال: «عليّ الآن أن أبقى هنا في هذه المنطقة».

كانــت بعضــ المحلات التجارية قد فتحــت أبوابها. أما محلّ بيع الألعــاب والدّمى فكان لا يــزال مغلقاً. إنّ جملي لم يأت بعد إلى حافة الرصيف. لم أشأ أن أطرق الباب فأعكر صفو نومه الصباحي. غادرته وأخذت أتوغل في الشوارع... كانت غاصّة بتلاميذ المدارس... في كل سيارة تلميذ أو اثنان جالسان إلى جانب أمهما وأبيهما في طريقهم إلى المدرسة.

لــم يكــن بوسعي في مثل هذا الوقــت الباكر، إلّا أن أعثر على أحمــد حسين لأخلص من وحدتــي. تابعــت المشي، فقطعت عدّة شوارع إلى أن بلغت الشــوارع التي لا تحوي ذرّة من الدخــان أو رائحة القذارة. فالكبار والصغار فيها يرتدون ثيابــاً زاهية نظيفة. ووجوههم نقيّة متوهجة بالعافية. والفتيات والنســاء متلألئات مثل باقة الزهور. والمحلات التجارية والمنازل تلمع تحت ضوء الشمس كالمرايا... كلما مررت بهذه المناطق حسبت نفسي في دار للسينما أتفــرج علــى أحد الأفلام. لم أكن أبداً قادراً على أن أتصــوّر كيف يأكل ساكنو هذه البنايات الشامخة النظيفة... كيف ينامون... كيف يتكلمون... كيف يلبسون. هل تستطيع أن تدرك كيف كنت تعيش في بطن أمك؟ أتقدر مثلاً أن تتخيّل كيف كنت تتغذّى داخل بطن أمّك؟ كلا، إنك لا تقدر. وقد كنت –أنا– مثلك... لم أقدر أبداً على التفكير بالأمر.

أمام أحد المحلات التجاريــة، كان يقف ثلاثة تلاميذ وحقائبهم في أيديهم، يتفرجون على المعروضات مــن وراء الزجاج. جئت ووقفت خلفهم. داعب أنفي العطر المنبعث من شعورهم المنسدلة على أكتافهــم. أدنيت أنفي دون قصد، وتشمّمتُ عنق أحدهم. التفتوا إليّ، قاسوني

بنظراتهم طولاً وعرضاً، ثم تنحّوا عني عابسين مقطّبين... وذهبوا. سمعت أحدهم يقول من بعيد: «ما هذه الرائحة الكريهة التي تنبعث منه!».

انتهزت الفرصة لأنظر إلى صورتي في زجاج المحلّ. كان شعري طويلاً مشوّشاً يغطي على أذنيّ، وكأنني أرتدي قبعة على رأسي. وقميصي المصنوع من (الكنفا) قذر ومهترئ، ومن ياقته المتآكلة يطل عنقي الكالح المسفوح بحرارة الشمس. قدماي حافيتان قذرتان، وكاحلاي متشقّقان... كنت أودّ أن أحطم رؤوس أولاد النبلاء...

هل كانت حياتي على ذلك النحو ذنبهم؟

خرج رجل من داخل المحلّ، وأمرني بإشارة من يده بالانصراف وقال: «انصرف يا ولد... لا يزال الوقت صبحاً... ونحن لم نستفتح بعد، لنعطيك شيئاً».

لم أتحرك من مكاني ولم أقل شيئاً. أشار إليَّ الرجل بالانصراف مرة أخرى وقال: «امشِ... انصرف. عجباً ما أوقحه!».

لم أتحرك وقلت: «أنا لست شحاداً».

قال الرجل: «عفواً يا سيدي الصبي، إذن ماذا تريد، حضرتك؟».

قلت: «لا أريد شيئاً. إني أتفرج وحسب».

ومشيت... ودخل الرجل إلى محلّه.

كانت قطعة بيضاء من القرميد تبرق في قعر مجرى الماء... لم أُضعْ وقتاً... التقطت قطعة القرميد، وقذفت بها بكل قوتي إلى زجاج معرض المحل التجاري. طقطق الزجاج وهو يتحطم. كان صوت تحطم الزجاج وكأنه قد أزاح عن قلبي حملاً ثقيلاً... وانطلقت أجري مبتعداً بأسرع ما أستطيع. ولا أدري كم شارعاً قد قطعت عندما التقيت بأحمد حسين، ولكن ما أدريه أنني قد ابتعدت عن المحل التجاري كثيراً.

كان أحمد حسين يتسكع كالعادة أمام مدرسة البنات، ويتسوّل من أولياء أمور التلميذات الذين كانوا يأتون بسياراتهم لإيصال بناتهم. كان هذا هو العمل الذي يؤديه أحمد حسين في الصباح الباكر من كل يوم.

لم أكن أعرف بعد، عند مَنْ يعيش أحمد حسين، ولكن (قاسم) كان يقول إنَّ لأحمد جدّة تحترف التسوّل هي الأخرى... ولم يكن أحمد حسين نفسه يقول شيئاً عن حياته.

عندما دقّ جرس المدرسة، ودخلت التلميذات إلى الصفوف انصرفنا.

قال أحمد حسين: «لم أكسب اليوم جيداً كلهم يقولون إنهم لا يملكون نقوداً مفردة».

قلت: «أين سنذهب؟».

قال أحمد حسين: «نستمر في مشينا على هذا النحو».

قلــت: «لا ينبغي هذا... نذهب ونعثر على (قاسم)، ونشرب كأساً من اللبن الرائب الممزوج بالماء».

كان قاسم يبيع اللبن الرائب المخفف بالماء، عند آخر شارع الثلاثين متراً... الكأس بريال. وكلمــا ذهبنا لرؤيته أعطى كل واحد منّا كأساً مجاناً. وكان أبو قاسم يبيع ويشتري الملابس المستعملة في شارع (الحاج عبد المحمود): القميص بخمسة عشر ريالاً، والسروال الداخلي بخمسة وعشرين، وطقم الجاكيت والسروال بسبعة أو ثمانية توامين. كان شارع (الحاج عبد المحمود) يتصل بمحل عمل قاسم بعد منعطف واحد. وأرضية الشارع والجدران والأبواب فيه غاصّــة بالأشياء القديمة والمهترئة، وقد وقف أصحابها وأخذوا ينادون على المشترين. وكان أبو قاسم يمتلك دكاناً صغيراً جداً، وفي الليل ينامون فيه ثلاثتهم: قاسم وأبوه وأمه. ولم يكن لهم منزل سواه. وكانت أمّ قاسم تقضي نهارها من الصبح حتى المساء وهي تغسل الملابس المهترئــة القذرة، التي يشتريها أبو قاسم مــن هذا وذاك... وهي تفعل ذلك إمّا داخل الدكان، وإمّا في القناة المحاذية للشارع (الثلاثين متراً)... ثم تنشغل في وصلها وترقيعها.

كان شــارع (الحــاج عبد المحمود) ترابيّــاً، ومجراه لا ماء فيه، ولم تكــن سيارة تَمُرُّ من هناك.

وصلــت وأحمد حسين بعد مشي ساعــة أو اثنتين إلى مكان قاسم. ولم يكن قاسم هناك، فذهبنــا إلى شارع (الحاج عبد المحمود)، فقال لنا أبــو قاسم. إن قاسماً قد صحب أمّه إلى المستشفى... لقد كانت أمّه دائمة الشكوى إمّا من وجع الرجلين وإمّا من مغص المعدة.

❀ ❀ ❀

عنــد قرابة الظهر، كنت وأحمد حسيــن وابن (زيفر) في شارع (نــادري)، جالسين على الرصيــف قريباً من الجمل نتحدث عن ثمنه ونــأكل بعض المكسرات. ثم قررنا في النهاية أن ندخل إلى المحل ونسأل البائع.

حســـب البائع أننا متسوّلون، فما كدنـــا نعبر الباب حتى قال: «اخرجوا... ليس معي نقود مفردة».

قلت: «لا نريد نقوداً يا عم... بكم تبيع الجمل؟».

وأشرت إلى الجمل بيدي...

قال صاحب المحل متعجباً: «الجمل؟».

قال أحمد حسين وقاسم من ورائي: «نعم... الجمل. بكم تبيعه؟».

قال صاحب المحل: «اخرجوا يا هؤلاء... الجمل ليس للبيع».

خرجنـــا ونحن نشعر بالخيبـــة، وكأن الجمل لو كان للبيع لدفعنا ثمنه من مالنا واشتريناه! كان الجمـــل واقفـــاً شامخاً في مكانه. ونحن نتخيّله قادراً على حملنا ثلاثتنا دون أن نكلّفه أي عناء. كانت يد أحمد حسين تبلغ بطن الجمل بصعوبة... وأراد ابن (زيفر) هو الآخر أن يختبر يده إذ خرج وأمسك بأذن قاسم وقال: «يا حمار، ألم تقرأ عبارة (ممنوع اللمس)؟».

وأشار بيـــده إلى قطعة صغيرة من الورق مثبّتة بدبّوس على صدر الجمل، وقد كتب عليها شـــيء مـــا، ولكننا لم نفهم من ذلـــك شيئاً. ابتعدنا مـــن هناك، وشرعنا فـــي أكل المكسرات والتسكـــع. بعد ذلك قـــال ابن (زيفر) إنه يشعر بالنعاس، فانتحـــى جانباً، ومضى إلى مجرى الماء تحت الجسر ونام.

كان العـــرق يتصبب من أجسادنا. وكنّا غارقين في الصمت... وددت لو أكون مع أمّي في تلك اللحظة... كنت أحسّ بغربة طاغية.

عنـــد باب منتزه دفع أحمد حسين ريالين واشترى شطيرة بيض دجاج، ومدّها إليّ لأقضم منهـــا. بعد ذلك ذهبنا إلى بركة المـــاء كما نفعل دوماً، لنرطب أجسادنـــا. وكان هنالك بعض الأطفـــال غيرنا يخوضون فـــي الماء وهم يطرطشونه على رؤوســـ بعضهم ووجوههم. تمدّدت وأحمـــد حسين فـــي الماء ونحن صامتين وأخذنـــا نغسل جسدينـــا دون أن نتدخّل بالأطفال الآخريـــن. قدم إلينا حارس المنتزه وهو يصرخ ويشتـــم فهربنا جميعاً، ثم جلسنا على الرمل تحت الشمس.

كنّـــا نرسم جملاً بالرمل إذ سمعت صوت والـــدي وقد وقف بجوارنا. نهض أحمد حسين وذهب. ثم ذهبت بصحبة أبي إلى دكان يبيع الكبد المشوية، وتناولنا غداءنا. لاحظ والدي أنني صامت سابح في الفكر، فقال: «لطيف... ما الذي حدث؟ هل تشكو من شيء؟».

قلت: «كلّا... لا شيء».

ذهبنا إلى حديقة المدينة واستلقينا تحت الأشجار لننام قليلاً. لاحظ والدي أنني أتقلب من جانب إلى جانب عاجزاً عن النوم. قال:

- «لطيف... هل تشاجرت مع أحد؟ هل قال لك أحد شيئاً؟ قل لي، ما الذي حدث؟».

لم أكن راغباً في الكلام. كنت أودّ أن أبتلع غصّتي صامتاً. كنت في تلك اللحظة أتمنّى لو أسمع صوت أمّي... لو أشمّ رائحتها... لو أجلس في حضنها وأقبّلها...

غلبتني الدموع فجأة وأخذت أبكي. دفنت رأسي في صدر والدي. اعتدل أبي جالساً، وأجلسني في حجره. وتركني أبكي ما شاء لي البكاء. ولكني لم أقل شيئاً لوالدي... قلت له فحسب، إنني أتمنى لو أكون عند أمي. ثم غلبني النعاس فنمت. وعندما فتحت عيني، رأيت والدي جالساً عند رأسي، مقرفصاً محتضناً ركبتيه، يتأمل في الناس. أمسكت بقدمه وهززتها وقلت: (أبي!). نظر إليّ، وداعب شعري بيده وقال: «هل استيقظت يا حبيبي؟».

أومأت براسي بالإيجاب.

قال والدي: «غداً، نعود إلى بلدتنا... سنذهب عند أمّك. فإذا حصلنا على عمل هناك، نشتغل ونكسب لقمة عيشنا، وإلّا... فما عليك. ومهما يكن، فإنّ ذلك أفضل من وجودنا هنا غرباء يتامى دون سند... شأن أمّك وأخواتك هناك».

في الطريق من الحديقة إلى المحطة، لم أكن أدري: أأفرح أم أغتمّ. لم أكن راغباً في الابتعاد عن الجمل. ولو كان بوسعي أن آخذ الجمل معي لرحلت مسروراً غير آسف على شيء.

ذهبنا واشترينا بطاقتي سفر، ثم عدنا نجوب الشوارع. كان والدي يريد بيع العربة كيفما كان قبل العصر. وكنت أرغب في أن أرى الجمل مرّة أخرى وأملأ منه ناظري.

قررنا أن نأتي في الليل وننام قريباً من المحطة. لم يشأ والدي أن يتركني وحدي، فقلت له إنني أرغب في التجوال قليلاً كي أفرّج عن نفسي.

كان الوقت قبيل الغروب. ولم أكن أعرف كم ساعة قضيت وأنا أتفرّج على الجمل، عندما رأيت سيارة مكشوفة تُقبل وتتوقف بجانبي أنا والجمل. كانت تقلّ رجلاً وطفلة ناعمة نظيفة. وهي لا ترفع بصرها عن الجمل وتضحك في نشوة.

أحسست بالغريزة أنهما يريدان شراء الجمل وأخذه إلى بيتهما. أمسكت البنت بيد والدها وأخذت تشدّه من السيارة وهي تقول: «بابا... أسرعْ! الآن يأتي غيرنا ويشترونه».

أراد الأب وابنته أن يدخلا المحلّ التجاري، فأبصراني أقف أمامهما أسدّ الطريق. لم أكن واعيـاً لحالتـي عندئذ. هل كنت خائفاً؟ هل كنت أبكي؟ هـل كنت حزيناً على شيء ما؟ لم أكن أعي ما أفعل. وكل ما أعيه أنني قطعت على الأب وابنته الطريق وأنا أقول: «يا عمّ... الجمل ليس للبيع. هو قال لي ذلك في الصباح... صدّقني ليس للبيع».

دفعني الرجل جانباً بعنف وقال: «لماذا تسدّ الطريق يا ولد؟ تنحّ جانباً».

ثـم دخلا إلى المحلّ، وأخذ الرجل يكلم البائع، في حيـن ظلّت البنت تستدير وتلتفت إلى الجمل، وهي في حالة من الفرح يظنّ الإنسان معها أنها لم تذق في حياتها طعم الحزن. أمّا أنا فقـد كنت كمن أصابه بُكْم، وتجمّدت رجلاه عـن الحركة... بقيت واقفاً عند عتبة الباب أراقب داخـل المحل. في حين أخذت القرود، وصغـار الجمال، والدببة والأرانب وغيرها تتطلع إليّ، وكأنّما تتألم من أجلي وترثي لحالتي.

أراد الرجـل وابنته أن يخرجا مـن المحلّ. مَدَّ الرجل يده يعطيني قطعة نقود فئة الريالين. أبقيـت يديّ خلف ظهري ونظـرت في وجهه. لا أدري كيف كانت نظراتـي إليه، بحيث سارع بإعـادة النقود إلى جيبه ومرّ خارجاً. عندئذ أبعدني صاحب المحل عن العتبة. خرج اثنان من العمـال وتوجّهـا نحو الجمل. وكانت قد خرجت وجلست في السيـارة وهي تنظر إلى الجمل نظرتهـا إلى عزيـز غالٍ. عندما رفع العاملان الجمل عن الأرضـ، جريت دون وعي وأمسكت برجل الجمل وأنا أصرخ: «هذا جملي. أين تأخذونه؟ إني لا أسمح بذلك».

قال أحد العاملين: «ابتعد جانباً يا ولد... أفَهَل جُننت؟».

قال أبو البنت يسأل صاحب المحل: «هل هو شحّاد؟».

كان الناسـ قد تجمّعوا وأخذوا يتفرجون. ولم أكن لأفلـت رجل الجمل. اضطرّ العاملان لإنزال الجمل على الأرض وإبعادي بالقوّة.

سمعت صوت البنت تقول لوالدها وهي داخل السيارة: «لا تسمح له بلمسه!».

جلسـ الأب وراء مقود السيـارة. وضع العمال الجمل وراء الأب وابنتـه. تهيّأت السيارة للسيـر، فتخلّصت ممن يمسكون بي وانطلقت نحوهـا، وقبضت عليها بكلتا يديّ وأنا أصيح: «إلى أين تأخذون جملي؟ أريد جملي!».

لا أظن أحداً سمع صوتي. كنت كالأبكم، ولم يكن الصوت يخرج من حنجرتي... كنت أظنّ أنني أصرخ وحسب. تحركت السيارة وأمسك بي شخص من وراء. تجرّحت يداي من السيارة ووقعــت على وجهي فــوق إسفلت الشارع. رفعت رأسي، ونظرت إلــى جملي النظرة الأخيرة فوجدته يبكي والجرس المعلق في عنقه يدق صاخباً بغضب.

وقع وجهي على الدم الذي كان قد سال من أنفي. أخذت أضرب الأرض بقدمي وأنا منكفئ على وجهي أبكي وأشهق.

كم تمنّيت لو أمتلك الرشاش المعروض خلف الواجهة الزجاجية.